BIBLIOTECA ȘCOLARULUI



Eugen SIMION

Scriitori români de azi

I

DAVID • LITERA

biblioteca școlarului

Eugen
SIMION



SCRIITORI ROMÂNI DE AZI
vol. 1



INTERNAȚIONAL
BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

CUPRINS

Cuvânt înainte 3
Tabel cronologic 6

TUDOR ARGHEZI (1880—1967) 13
MIHAIL SADOVEANU (1880—1961) 87
LUCIAN BLAGA (1895—1961) 114
CAMIL PETRESCU (1894—1957) 162
VASILE VOICULESCU (1884—1963) 193
MIRCEA ELIADE (1907—1986) 223
CONSTANTIN NOICA (1909—1987) 244
G. CĂLINESCU (1899—1965) 260

CZU 859.0-09
S-57

Ediţie de autor

Coperta: *Vladimir Zmeev*
Fotografii: *Vasile Blendea*

ISBN 973-9355-01-3
ISBN 9975-74-087-1

v. 1

Eugen SIMION



CUVÂNT ÎNAINTE

Public, în ediţia de faţă, o selecţie din cele patru volume de *Scriitori români de azi* tipărite între 1974 şi 1989... Ele acoperă 50 de ani de literatură română şi, implicit, o epocă tragică din istoria noastră. Este vorba, se înţelege uşor, de epoca postbelică dominată de un regim totalitar. Cum a supravieţuit literatura română în aceste circumstanţe? Iată ce vor să sugereze studiile care urmează. Cu foarte puţine excepţii (articolele despre N. Steinhardt, Ion Sârbu şi despre scriitorii basarabeni), ele au fost scrise *înainte de 1989*. Le-am lăsat aşa cum le-am scris atunci. N-am schimbat nimic esenţial, pentru a dovedi scepticilor postdecembrişti că spiritul critic românesc n-a abdicat de la principiile lui estetice şi morale, chiar dacă istoria din afară nu i-a fost mai deloc favorabilă.

Nu pretind că spiritul meu critic a fost totdeauna exemplar, pretind doar

că m-am străduit cât am putut să nu mistific valorile literare şi să nu încurajez impostura (foarte prolifică în epocă; prolifică, agresivă şi protejată). Când n-am putut să spun adevărul, am preferat să tac. Tăcerea nu-i, desigur, cea mai bună armă a criticului literar, dar este, în vremuri grele, o strategie care permite criticului literar lucid şi onest să rămână, cum avertizase Maiorescu, „în marginile adevărului"... Aşa că am lăsat deliberat deoparte *literatura oficială* din perioada totalitară, numeroasele scrieri propagandistice, linguşitoare, imorale din toate punctele de vedere. Imorale mai ales prin lipsa lor de talent. Am preferat, repet, să susţin cărţile bune şi pe scriitorii autentici. Aceia care, în condiţiile extraordinar de dificile, n-au făcut politică prin artă, ci au cutezat să salveze arta în circumstanţele unei politici totalitare. Din fericire pentru naţia românească, ei sunt, după 1945, mulţi şi importanţi... Ei alcătuiesc, în fond, substanţa şi originalitatea unei literaturi şi dau o idee despre posibilităţile spiritului creator românesc... Ceilalţi, impostorii, retorii, limbuţii, infiltraţi în toate structurile puterii totalitare, au fost deliberat ignoraţi în *Scriitorii români de azi*, cum am precizat deja. Cei mai mulţi au dispărut de la sine, îndată ce şi-au pierdut funcţiile. Fenomen firesc... Alţii aşteaptă să fie citiţi pentru a vedea dacă, din imensa maculatură pe care au scris-o, ceva se salvează. Dacă nu, vorba cunoscutei anecdote, nu...

Până atunci ofer cititorilor de dincolo de Prut un număr de studii monografice despre scriitorii români care, într-un chip sau altul, au fost spiritualiceşte prezenţi în spaţiul literaturii după 1945. Ei fac parte, este uşor de observat, din trei generaţii. Între Tudor Arghezi şi Mircea Cărtărescu este o diferenţă de vârstă de aproximativ 80 de ani. Aceeaşi distanţă în timp între autorul lui *Nicoară Potcoavă* şi postmodernistul Mircea Nedelciu, liderul generaţiei '80. Autorul cărţii de faţă i-a citit şi i-a analizat pe toţi cu sentimentul că, diferenţiaţi prin timp, sensibilitate şi stil, ei participă la o aventură comună: aceea a unei literaturi care, după ce îşi crease propriul sistem de valori şi propriul mecanism de funcţionare, este silită (la propriu) să se supună altui sistem cultural şi să accepte altă ierarhie de valori... Cum au reuşit scriitorii să-şi salveze originalitatea? Aceasta-i o istorie lungă şi complicată. O istorie colectivă şi o istorie individuală... Nu-i locul s-o povestesc aici. Pot spune doar că unii au făcut compromisuri mai mari, alţii mai mici, în funcţie de epoca în care au trăit şi, desigur, în funcţie de natura individului. Nu le-am evitat în comentariul meu (vezi capitolele despre Sadoveanu, G. Călinescu, Zaharia Stancu, Mihai Beni-

uc), dar nici nu le-am dat mai mare importanţă decât au în realitate. N-am ezitat să scriu (în 1976, în plină „mică revoluţie culturală“) că *Mitrea Cocor* este un roman fals, lamentabil de fals din toate punctele de vedere, dar n-am ezitat să spun că *Nicoară Potcoavă* este o capodoperă de limbaj... Pe amândouă le-a scris M. Sadoveanu, un prozator de prim ordin în acest secol. Iată ce nu trebuie să uite un istoric al literaturii contemporane şi, în genere, nu trebuie să uite cine comentează evoluţia literaturii într-o epocă tragică, aşa cum este evoluţia literaturii române între 1944 şi 1989...

Şi încă o precizare: comentariile pe care le veţi urmări, în continuare, sunt scrise „sur le vif“, sub impresia lecturii de întâmpinare. Timpul, care se spune că este judecătorul cel mai sever, n-a avut timp să selecteze... Criticul care semnează aceste volume n-a avut nici el răbdarea să-l aştepte şi s-a grăbit să-şi impună propriile judecăţi de valoare. El constată azi, cu bucurie, că nu s-a înşelat de prea multe ori. Asta-i dă curajul să continue şi să spere că, nu peste multă vreme, va oferi cititorilor săi o *istorie a literaturii române contemporane* care, după el, începe în 1941 (atunci când apare marea *Istorie* a lui G. Călinescu) şi se încheie... aproape de anii 2000 de la naşterea lui Isus Cristos, iar de la facerea lumii...

Până atunci autorul nostru speră să vă întreţină curiozitatea şi plăcerea lecturii cu paginile care urmează.

6 octombrie 1997

Eugen Simion

TABEL CRONOLOGIC

• La 25 mai 1933 se naşte Eugen Simion, al treilea copil al Sultanei şi al lui Dragomir Simion, în localitatea Chiojdeanca, judeţul Prahova. Bunicul, Radu Simion, se născuse în acelaşi an cu Eminescu (1850) şi trăise până în 1940. Fusese mandatar al ţăranilor din localitatea citată şi ostatec în 1907. Cult, în familie, pentru Nicolae Iorga. O rudă a tatălui, juristul Andrei Rădulescu, născut în Chiojdeanca-Prahova, face o mare carieră intelectuală, este primit în Academia Română şi, între 1946 şi 1948, este chiar preşedintele Academiei Române. Un posibil model... Cel dintâi, modelul moral absolut, este însă tatăl despre care, mai târziu, criticul va mărturisi într-un mic eseu (*Superstiţia complexelor,* 1991): „Tot ceea ce am scris şi tot ceea ce voi putea scrie de aici înainte este pentru tatăl meu, inspirat de el şi în amintirea lui; secolul nostru a eliminat tatăl (ca simbol structurant, globalizant) din literatură; de aceea lucrurile merg prost: trebuie să-l recheme urgent [...]; mi-am iubit nespus tatăl, un om inteligent şi un om moral, tot ce ştiu în privinţa vieţii ştiu de la el, amintirea lui îmi dă şi azi curajul de a scrie şi voinţa de a rămâne o fiinţă morală“...

• Studii la Liceul „Sfinţii Petru şi Pavel“ (devenit ulterior Liceul „I. L. Caragiale“) din Ploieşti. Are ca profesori de limba română pe Gh. V. Milica, elev al lui G. Ibrăileanu, şi pe Const. Enciu. Alţi profesori reputaţi în „acest oraş festiv al limbii române, unde înteţirea silabei înroşeşte oul şi epitetul deraiază crivăţul iarna“ — cum scrie undeva un fiu celebru al urbei —, sunt Ion Grigore (matematică), N. I. Simache (istorie) etc. Printre colegi, se detaşează un băiat blond, voluminos la trup, bun caricaturist (semnează cu pseudonimul „Haş“), înconjurat mereu de un grup de amici fideli şi băşcălioşi. Băiatul gras şi blond scrie versuri în genul parodic al lui Topârceanu şi un ciclu de poeme argotice semnate Stănescu Hristea Nichita. Versurile plac liceenilor ploieşteni.... Viitorul critic debutează cu o proză poetică în *Cu-*

rierul liceului... Descoperă pe G. Ibraileanu şi G. Călinescu, mai târziu pe E. Lovinescu...

• Urmează (1952—1957) cursurile Facultăţii de Filologie din Bucureşti unde are, ca profesori, pe Tudor Vianu, Al. Rosetti, Iorgu Iordan... Este coleg cu Nichita Stănescu, Matei Călinescu... Sunt vremuri grele şi în 1957, E. S., student în ultimul an, este exclus, dimpreună cu alţi studenţi, din U.T.M. Acceptase să fie martor al apărării în procesul politic intentat de autorităţi profesorului de italiană D. D. Panaitescu. În urma acestor evenimente, E. S. nu este angajat, timp de cinci ani, de nici o instituţie de cultură. Lucrează (plata cu ora) în Colectivul „Eminescu“ condus de Perpessicius. Parcurge toate manuscrisele lui Eminescu şi transcrie o parte din *prozele* poetului... Mai târziu va binecuvânta această perioadă de ostracizare care l-a silit să stea zilnic 10 ore în Biblioteca Academiei. Începe să publice în jurul anului 1960 articole critice în *Tribuna, Gazeta literară* şi *Contemporanul* (unde ţine o vreme, la sugestia lui George Ivaşcu, cronica literară). În 1962 este angajat redactor la *Gazeta literară* (redactor-şef — Aurel Mihale), iar în 1963 este acceptat, la recomandarea lui George Ivaşcu, Al. Piru şi D. Păcurariu, asistent la Facultatea de Filologie din Bucureşti.

• Luând în serios avertismentul lui G. Călinescu (orice critic literar român trebuie să-şi verifice forţele cu un studiu despre Eminescu), publică în 1964 volumul *Proza lui Eminescu* şi, în colaborare, ediţia critică Eminescu, *Proza literară*. Este un moment de dezgheţ în viaţa literară şi *tânăra generaţie* (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Sorin Titel, D. R. Popescu, Nicolae Velea, Fănuş Neagu...) dă semne de independenţă. Ea încheie o alianţa spirituală cu „generaţia bunicilor“ (marii poeţi şi critici interbelici) împotriva părinţilor afiliaţi la *unica metodă de creaţie* (realismul socialist)... Revin în actualitate marile modele ale literaturii moderne (Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia) şi începe să fie contestat, pe faţă, sociologismul vulgar în critica literară. E. S. participă, alături de alţi tineri critici, la această bătălie literară optând pentru *critica creatoare*...

• În 1965 tipăreşte cartea *Orientări în literatura contemporană*, distinsă cu Premiul de critică şi istorie literară, al Uniunii Scriitorilor.

• Participă la viaţa literară şi scrie, cu mici pauze, săptămânal o cronică literară (la *Gazeta literară*, apoi la *România literară*, *Luceafărul* şi, din nou, timp de aproape două decenii şi jumătate, la *România literară*).

• Cunoaşte în 1966 pe Marin Preda şi întâlnirea cu el, recunoaşte criticul, va fi un eveniment important în biografia sa: „Merită — scrie el — să

faci critică intr-o literatură în care există un prozator ca Marin Preda“... Este debutul unei lungi şi incoruptibile prietenii literare...

• După 1965 studiază opera lui E. Lovinescu şi în 1969 îşi trece doctoratul (conducător ştiinţific: Şerban Cioculescu) cu o teza de aproape 700 de pagini despre *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, tipărită în 1971. Întâlnirea cu opera acestui mare critic a fost importantă pentru formarea spirituală a criticului E. S. şi pentru opţiunea lui pentru un tip de etică în critica literară...

• Ia parte la luptele literare duse de generaţia sa împotriva spiritului dogmatic în cultură şi apără ideea de sincronizare a literaturii. Ziua de 22 august 1968 îl prinde la Praga.

• În 1970 este numit profesor de limba şi literatura română în Franţa (Sorbona, Universitatea Paris — IV) unde funcţionează până în 1973. Aici descoperă mai sistematic *noua critică şi noua nouă critică*. Frecventează cursurile lui Jean-Pierre Richard la Universitatea de la Vincennes şi se apropie de acest mare critic şi teoretician al *politematismilui.* Începe, sub conducerea lui, o teză de doctorat cu un subiect privitor la literatura fantastică (analizată din unghi tematist), apoi ideea unui doctorat francez, după cel românesc, nu-l mai pasionează. Continuă să-l intereseze însă critica richardiană şi, după întoarcerea în ţară, încearcă să aplice metoda ei de analiză. La Paris, frecventează şi seminariile lui Barthes de la *Hautes Etúdes*, merge de câteva ori şi la seminariul lui Lacan, dar fără convingere, audiază conferinţele, dezbaterile organizate de grupul Tel Quel. Se va duce la Geneva pentru a-i cunoaşte pe Marcel Raymond, Jean Rousset şi Jean Starobinsky... Are, la Paris, o întâlnire cu George Poulet, autorul *Studiilor umane, Metamorfozelor Cercului, Conştiinţei critice* şi realizează cu el un dialog pe care-l va publica mai târziu într-o carte. Tot aşa va proceda cu Jean-Pierre Richard şi Jean Rousset... Cunoaşte pe Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Cioran şi pe alţi scriitori din comunitatea românească din Paris. Experienţa lui pariziană va fi notată în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian* (1977).

• Întors în ţară, E. S. înfiinţează la Facultatea de Filologie un Cerc de critică (frecventat de profesori şi studenţi), în care se discută despre *noile metode* şi despre alte subiecte legate de literatură şi de teoria literară. Pe aici trec timp de 15 ani, cât funcţionează Cercul de critică, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Radu Petrescu, Constantin Noica, Sorin Titel, N. Breban, Ştefan Bănulescu, Mircea Horia Simionescu etc. Aici se discuta despre *romanul politic,* despre *postmodernism*, despre *textualism* etc. Mai toţi prozatorii, poeţii şi tinerii critici (din generaţia ’80) frecventează Cercul de critică...

• În 1974, Eugen Simion începe, la sugestia lui Marin Preda, seria *Scriitorilor români de azi* (un proiect pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane) din care au apărut până acum patru volume (ultimul în dec. 1989)... Îşi defineşte metoda critică în aceşti termeni: „simpla *critică de gust* mi se pare azi insuficientă, ca şi *critica formelor* care tinde să codifice ceea ce de-abia a decodificat: opera. Totuşi, nici gustul, nici obsesia formelor nu pot lipsi unui spirit critic interesat de textul şi subtextul operei. Critica, aşa cum o înţeleg, este *un sistem de lectură*; un mod personal de a te apropia de operă, un *demers*, care, folosind mijloace variate, descoperă *figura* spiritului creator. *Figura* se poate defini nu numai prin filozofia existenţei şi calitatea expresiei, dar şi printr-o poziţie faţă de obiectele, fantasmele care intră în operă. În fond, opera exprimă nu numai universul pe care autorul îl poartă, dar şi felul în care acest autor asumă universul de care este purtat".

• Între volumul al doilea (1976) din *Scriitorii români de azi* şi ediţia a doua din primul volum (1978), cu trei sute de pagini în plus faţă de prima ediţie, scoate *Jurnalul parizian. Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, cu portrete, confesiuni, schiţe epice, mici eseuri, reflecţii... Ziaristul face cronica unei experienţe existenţiale şi o cronică a interiorităţii...

• *Dimineaţa poeţilor* (1980) este o carte specială: un pariu critic (criticul, dacă are imaginaţia ideilor şi capacitate de expresie, poate aduce în actualitate un autor, o operă depăşită estetic, o epocă literară îndepărtată), o carte barthiană, în stilul unui eseu tematist, despre începuturile poeziei româneşti. „Am început cu gândul de a scrie o carte împotriva poeţilor care mă terorizaseră în şcoală — mărturiseşte criticul intr-un interviu — şi am terminat îndrăgostit pur şi simplu de aceşti extraordinari poeţi care, voind să inventeze *o artă de a iubi*, au creat *o artă de a scrie*. Iritarea iniţială s-a transformat într-o mare iubire spirituală pentru poeţii Văcăreşti, Conachi, pentru impetuosul Heliade, Bolintineanu, Alecsandri..., adevăraţi *logotheţi*"...

• *Întoarcerea autorului* (1981) face un pas spre teoria literară. Nu-i o carte propriu-zis de teorie, nu-i nici o carte de critică literară pură. Ceva între cele două discipline... Autorul (de pe copertă) rediscută relaţia creator-operă sau, în termenii lui Proust, relaţia dintre *eul social* şi *eul profund*. Un subiect care obsedează, pur şi simplu, critica din secolul nostru. Rezultatul este că autorul a fost eliminat din text şi din analiza textului. E.S. reexaminează dosarul acestui exil şi ajunge la concluzia că autorul trebuie să fie rechemat acolo de unde, în fapt, fantasmele lui nu dispăruseră niciodată. Când a apărut *Întoarcerea autorului*, tema biograficului era total absentă în

critica europeană. Azi e o tema curentă până şi în revistele de naratologie. Dacă termenul n-ar avea conotaţia pe care o are, s-ar putea spune că autorul care a scris la începutul anilor ’80 *Întoarcerea autorului* este un spirit protocronic, cel puţin în această carte... El nu-şi revendică însă nimic altceva decât încercarea de a regândi şi *a aşeza mai bine* o temă ce părea, în anii ’70, definitiv clasată... În două numere din *Papers on Language & Literature* (1990, 1992), Illinois University, au fost traduse şi tipărite capitolele despre *Eugène Ionesco* şi *Roland Batrhes, un ghibelin printre guelfi...*

• Publică, în colaborare, *Imagination and Meaning. The scholarly and Literary Worlds of Mircea Eliade (The Seabury Press New York, 1982) şi Die Mitte der Welt. Aufsatze zur Mircea Eliade* (Suhrkamp, Verlag Frankfurt, R. F. G., 1985).

• Continuă seria *Scriitorilor români de azi* (vol. III în 1984) şi încheie ediţia de *Scrieri* (I-IX) E. Lovinescu, ediţie, studii introductive, 1969—1982, Editura Minerva. Alte antologii, ediţii: Mircea Eliade: *În curte la Dionis* (Cartea românească, 1981) şi, în cinci volume, cu o amplă postfaţă, *Proza fantastică* (Fundaţia Culturală Română, 1992). Publicase în 1971 o *Antologie a criticilor români, de la T. Maiorescu la G. Călinescu* (I—II), Editura Eminescu...

• În 1983 preia, împreună cu un mic grup de critici literari, conducerea revistei *Caiete critice* (apărută în 1979) şi o implică, programatic, în actualitatea literară românească. Apar numere despre *Romanul românesc de azi, Poezia tânără, Critică şi istorie, Postmodernism, Jurnalul ca literatură*, numere monografice consacrate lui Sorin Titel, Panait Istrati, Marin Preda etc. În 1987 revista este suspendată de cenzură din pricina numărului dedicat integral lui Mircea Eliade. Reapare, ca o revista de critică, teorie şi informaţie literară, în 1990. E.S. este ales directorul acestei publicaţii.

• În 1985 scoate *Sfidarea Retoricii*, un volum de eseuri critice şi pagini de jurnal (*Jurnal german*). Pregăteşte până în 1989 volumul IV (aprox. 700 de pagini) din *Scriitori români de azi*, dintre care peste 200 de pagini sunt dedicate generaţiei tinere de prozatori şi poeţi. Revoluţia din decembrie 1989 face posibilă continuarea acestei aventuri critice. Volumul al V-lea, în pregătire, va cuprinde literatura diasporei şi pe autorii care, dintr-un motiv sau altul, n-au fost până acum comentaţi. Autorul nu ascunde intenţia de a relua, sub altă alcătuire, toate volumele şi de a le da structura unei autentice *Istorii a literaturii române contemporane* în care să intre şi istoria vieţii literare postbelice...

• Continuă să ţină cu regularitate rubrica „*Fragmente critice*“ în revista *România literară* până în septembrie 1991 când încetează colaborarea la

această publicaţie, începută în 1968. Se încheie o epocă. Preia cronica literară a revistei *Literatorul* şi o ţine, cu regularitate, până azi (octombrie 1997).

• Înfiinţează în septembrie 1991, împreună cu alţi intelectuali, Grupul Interdisciplinar de Reflecţie (G.I.R.), cu scopul de a propune soluţii pentru democraţia românească... O parte din dezbaterile organizate de G.I.R. apar în *Caiete critice*.

• În martie 1991 este ales membru al Academiei Române. În noiembrie 1991 este ales în Comitetul Interguvernamental UNESCO pentru Deceniul Mondial al Dezvoltării Culturale şi, în aprilie 1992, devine vicepreşedintele acestui Comitet.

• Întrebat de studenţii lui de ce nu face politică, de ce nu înfiinţează şi el un partid aşa cum fac colegii săi, E.S. răspunde într-un număr din *Literatorul* (*De ce fac critică literară?*) că rămâne în continuare la părerea bătrânului Heliade şi anume că *literatura este politica noastră cea mai bună...*

• Publică în 1993 (Editura Nemira) *Moartea lui Mercuţio* în care însumează un număr de mici eseuri, fragmente de jurnal, portrete şi însemnări mărunte despre literatură şi critica literară scrisă în cea mai mare parte în anii '80. De ce *Moartea lui Mercuţio?* „Pentru că — explica E.S. în *Cuvânt înainte* — pe când eram foarte tânăr, am scris un articol (1968?) cu acest titlu voind sa protestez împotriva celor care vedeau în criticul literar un Caliban ce trebuie trimis, în lanţuri, la şcoală. Nu Caliban, ziceam eu, este simbolul shakespearian al criticii literare, ci Mercuţio, confidentul spiritual, cel care moare pentru că nu se înţeleg în privinţa întâietăţii Montaiguii şi Capuleţii literaturii... Simbolul rămâne şi azi valabil. Pun, deci, paginile ce urmează sub semnul acestui personaj încântător care fără voia lui devine un personaj tragic într-o istorie dominată de o mediocră fatalitate“...

• În 1994 E.S. este ales vicepreşedinte al Academiei Române. Cu doi ani înainte fusese ales membru în *Academia Europeea*, cu sediul la Londra.

• Publică în 1994 *Convorbiri cu Petru Dumitriu* (Editura Moldova, Iaşi) „o carte cu un personaj care se judecă şi judecă în acelaşi timp pe alţii cu luciditate şi milă creştină. Un personaj care se confesează şi, de multe ori, se căieşte. Un mare scriitor care priveşte în urmă şi reconstituie lumea dramatică prin care a trecut şi din care, la un moment dat, a fugit“.

• În 1995 apare *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii* (Editura Demiurg), un studiu despre romanul existenţial şi despre naraţiunea mitică. O analiză, în acelaşi timp, a ideilor şi a strategiei epice a lui Eliade, cunoscut mai mult (în Occident) ca istoric al religiilor şi mitograf decât ca prozator.

Justificându-şi cartea, E.S. scrie în *Cuvânt înainte*: „Prin ce e tipic şi atipic Mircea Eliade în generaţia şi în timpurile secolului său (căci sunt mai multe)? Ce-a adus regelui Marc acest Parsifal rătăcit în istoria religiilor? Ce-a mişcat, ce inerţii a distrus în proza românească admiratorul lui Papini şi imitatorul lui Joyce? Cât de profund este romanul său existenţialist şi cum se împacă, în opera de ficţiune din epoca maturităţii, mitologul cu prozatorul? Iată întrebările pe care şi le pune şi la care încearcă sa răspundă eseul ce urmează... El nu se adresează, ţin să precizez, chiţibuşarilor, revizioniştilor, procurorilor din viaţa noastră literară, gălăgioşi, neobosiţi şi inutili. Nu se adresează nici celor care n-au puterea de a-şi depăşi, în privinţa lui Eliade, fantasmele şi resentimentele...“

• Retipăreşte în 1996 (Editura „Grai şi Suflet — Cultura Naţională“) studiul *E. Lovinescu, scepticul mântuit* (ediţia a II-a), cu circa o sută de pagini noi... În acelaşi an apare traducerea americană a cărţii *Întoarcerea autorului: The Return of the Author,* Northwestem University Press, Evanston, Illinois, sub îngrijirea lui James W. Newcomb şi a Lidiei Vianu. Spre surpriza autorului, cartea este tradusă, după 16 ani de la apariţie, şi publicată într-o colecţie prestigioasă („Rothin-King Theory“), aceea care a introdus în Statele Unite pe Barthes şi marea critică europeană.

• Tot acum (1996) apare şi traducerea franceză a *Întoarcerii autorului* (*Le Retour de l'Auteur*), l'Ancrier Editeur, Strassbourg...

• În septembrie 1997, E.S. este ales de prezidiul Academiei Române ca Preşedinte Interimar al Academiei Române... Publică (oct. 1997) *Fragmente critice I. Scriitura taciturnă şi scriitura publică*, Editura Scrisul românesc, Craiova. Un prim volum dintr-o serie mai întinsă, în tradiţia *Criticelor* lovinesciene. Autorul se explică: „este vorba de jurnalul unui profesionist al lecturii şi este, în acelaşi timp, jurnalul celui care trăieşte în umbra lecturii cu fantasmele, neliniştile şi, uneori, cu fervorile fiinţei sale. El asociază acum, în aceeaşi carte, *scriitura publică* împreună cu ceea ce Michel Tournier numeşte *scriitura taciturnă*, scriitura intimă, recuperatoare“...

• E.S. pregăteşte acum un studiu despre *jurnalul intim*. Titlul provizoriu: *Ficţiunea nonficţiunii.* Sau poate: *Jurnalul ca literatură.*

Tudor ARGHEZI

1880—1967



Volumul *Una sută una poeme* (1947) anunţă ceea ce critica a numit *a doua fază* a lirismului arghezian. Nimeni nu bănuia, la apariţia acestor versuri, cu nimic deosebite ca tematică şi tehnică literară de cele anterioare, cât de lungă şi de bogată va fi această fază. Unele poeme sunt datate 1933, altele 1945, cele mai multe fiind în legătură cu două experienţe biografice: boala (stagiul la spital) şi războiul, date care explică punctul de pornire, nu şi substanţa versurilor. Tema nouă (suferinţa, percepţia fizică a morţii) este racordată deîndată la o viziune fixată deja în poemele anterioare: aceea în care apare un sentiment puternic de teroare şi o senzaţie de destrămare, stingere a universului. Marile obsesii urmăresc pretutindeni pe Arghezi şi incidentele vieţii nu constituie pentru el decât nişte mărunte chei care deschid pentru

o clipă lacătele mari şi grele ale sufletului. *Una sută una poeme* (distribuite, apoi, în ciclul *Poeme* din volumul *Versuri*, 1959, şi regrupate în *Scrieri* II—V, 1963—1964) cuprinde un număr de versuri care merg în direcţia psalmilor, altele se alătură poeziei gnomice sau poeziei căminului şi a universului mic. Cu o simbolistică nouă şi într-un mod mai sistematic este reluată şi tematica socială şi civică. Volumul se deschide cu o artă poetică *(Inscripţie)*, una din multele confesiuni prin care Arghezi arată poezia ca ,,o copilărie“, un „zbeng“ pe pietre, pe stele, urcioare, case, copaci, o joacă, altfel spus, cu elementele. Este chipul obişnuit la Arghezi de a pune actul poetic în rândul meşteşugurilor simple şi sănătoase, alungând orice snobism intelectualist. Poezia? Un desen în cărbune, o mâzgălire cu tibişirul, nişte semne pe cruci de lemn, un alfabet învăţat de la buruieni şi insecte în pauza muncii agricole, infinit mai gravă şi mai importantă!

„Neavând de lucru-n câmp,
Nici în luncă, nici în dâmb,
Că muriseră şi pomii
De arşiţele Sodomii,
Cu care ne-a osândit
Leatul anului cumplit,
Mătrăguna şi leşia
Năpădindu-ne moşia,
M-apucai, molâu, să-nvăţ
În ţărână-a scri cu băţ.
Măcar ţarina să deie
Vorbe-n brazdă şi condeie.“

Însă această umilinţă nu mai înşeală pe nimeni. Cititorul este dispus să vadă totul pe dos şi să dea (dealtfel în sensul poemului) o interpretare mai gravă acestor jocuri cu silabele. Poetul însuşi nu întârzie să ne introducă în adevărata problematică a liricii sale, profundă şi radicală. Tema creatorului este tratată indirect într-o alegorie *(Şoim şi fată)* şi în termeni mai limpezi în *Flautul*

descântat. Alegoria aminteşte în egală măsură de *Luceafărul* şi *Albatrosul* baudelairian. Nou este simbolul trufaşei domniţe care vrea să transforme vulturul într-o pasăre de curte. Domesticit, vulturul (prin care nu e greu de imaginat destinul creatorului) îşi pierde semeţia şi, voind să zboare, se loveşte de tavan şi cade jalnic pe podea. Închis în turn, el este uitat de domniţa capricioasă şi crudă, simbolul puterii ademenitoare. Lipsit de aerul tare al libertăţii, şoimul piere, arta nu poate înflori decât cu dimensiunea absolutului în faţă. Idei, în fond, comune, spuse şi de alţii, Arghezi le introduce într-o mică naraţiune şi le dă, prin repetarea simbolurilor, acea transparenţă înşelătoare pe care o au şi lacurile de munte:

„Dar ce văd? zise fata de-mpărat,
Care-l văzuse numai în zbor şi legănat.
Stăpân pe uragan şi peste vii şi morţi,
Mă mir de ghebă, cum o porţi.
Numai în zbor eşti învăţat
Să nu fii strâmb şi cocoşat?
Cum poţi să fii de zbor în stare
Cu câtămai movila în spinare?
Nu m-aşteptam, spun drept, să fii atât
De-mpiedicat şi de urât.
Ţi-aş face şi-o mărturisire,
Eu te-am văzut mai sprinten, mai subţire,
Şi urmărind în slavă drumul tău
Te-aş fi crezut mai falnic, mai flăcău.
Mă uit mai bine. Gândul mi se-ncurcă
Erai vultur şi ai rămas o curcă.“

Flautul descântat dă aceloraşi idei învelişul unei istorii sociale, relatată în stilul plin de cruzime şi profeţie grea folosit mai târziu în pamfletele lirice din volumul *1907*. Dealtfel, tematic şi stilistic, poemul din *1940* face parte din ciclul acestor „peisaje“. Istoria, construită pe opunerea dintre *oameni* şi *stăpâni* („căci între oameni şi stăpâni / Era un gol zidit, ca la fântâni“), este simplă şi

previzibilă. Simbolul artei rămâne în plan secund: ciobanul Ion este chemat la curte de către boierul îndrăgostit de cântecul lui. Urmează scena tipică a corupţiei prin danie: ciobanului i se oferă o jumătate din palat ca să facă „ghersuri şi cuvinte“, însă suspicios, ciobanul pune condiţii, se apără prin obişnuita (şi falsa) desconsiderare a talentului propriu:

„Un lucru ştiu, că sunt năuc.
Cânt şi eu ca o cioară, ca un cuc,
Şi niciodată nu m-aş fi gândit
Că fac ceva deosebit.
Eu am crezut, să fie zicala mea iertată,
Că flautul nu-mi face o ceapă degerată.
Îl cerc şi eu, aşa-ntr-o doară,
Şi suflu-n el şi-acum ca-ntâia oară.
Berbecilor tăi, poate, le plăcuse
Şi babelor cu caiere pe fuse.
Şi asculta la flaut şi un ied.
De-mi spui şi dumneata încep să cred.
Ia seama însă, Doamne, voia bună
Să nu ne dea de gol şi de minciună.
Am auzit odată că mai-marii
Se sărutau la chef cu lăutarii
Şi că treziţi, a doua zi, de greaţă,
Îi trimiteau la ştreanguri cu dis-de-dimineaţă“.

Devenit, totuşi, stăpân, „Prinţul“ Ion introduce reforme curajoase: slobozeşte robii, deschide larg porţile pentru a putea intra cine vrea, sfătuieşte bucătarii să mănânce „tot ce are mai gustos palatul“ şi decretează „dreptul la dreptate şi la jalbă“ al tuturor oamenilor. Plictisit de flaut, stăpânul îl alungă. Unii comentatori au văzut în acest poem epic o aluzie la relaţiile dintre poet şi monarhul preţuitor de cultură. Poate să fie aşa, însă, ca şi în alte cazuri, evenimentul este absorbit în creaţie şi poemul se concentrează în final în ideea socială a incompatibilităţii dintre cele două

lumi. Creatorul este în aceste raporturi de două ori damnat: ca artist şi ca individ social. În înţelegerea faţă de cel dintâi, poetul citeşte tragedia celui din urmă şi, lăsând subtilităţile deoparte, face printr-o pildă aspră elogiul vieţii naturale şi al cântecului liber, izvorât din experienţa anonimă.

În volumul *Stihuri pestriţe* (1957), Arghezi va relua ideea prin poemul *Trişca*, unde dăm, iarăşi, peste acelaşi orgoliu ţărănesc manifestat printr-o umilinţă tactică. Un plugar cântă dintr-un instrument făcut de el şi, cercetat de învăţaţi, se dovedeşte a nu cunoaşte nici o ştiinţă muzicală. El cântă ca pitpalacul („îmi vine cum îi vine să dea din cioc şi lui"), într-o simplitate şi o profunzime ce se trag din misterul lucrurilor naturale. Poezia şi cântecul constituie insignele de nobleţe ale ţăranului, dovada vechimii istorice şi a bogăţiei lui spirituale. Toate aceste teze sunt dezvoltate în nişte versuri ce amintesc prin jelania lor ameninţătoare de Coşbuc:

„Din neam în neam cu boii pe brazdă şi ciobani,
Noi suntem proşti, bădie, de două mii de ani.
Şi totuşi, luaţi de vânturi şi îndurând arşiţa,
Noi, proştii, pe o trişcă, făcurăm *Mioriţa*.
Te-ai luat cu mine-n vorbe, boierule, la trântă,
Mai bine pune gura, ia trişca mea şi cântă.
Să ascultăm nu vorba, ci ghiersul cât îţi face,
Că nici ţăranii noştri nu-s nişte dobitoace".

În linia lirismului social al lui Eminescu şi Goga se situează, legate mai direct de realităţile epocii, versurile de război (*M-am întrebat, Când veniră, Altădată, Într-un judeţ* etc.). Poemele sunt acum nişte *pilde* dezvoltate cu abilitate, destul de transparente pentru a înţelege că ţarina înstrăinată e Ardealul şi că ţara de Eden în care spicele cresc mari şi casele n-au zăvoare este România, pe care Arghezi o vede, în stilul lui Eminescu, ameninţată de jefuitori, imaginile obişnuite ale poeziei patriotice (pleava năvălitorilor, cetăţile risipite ca tărâţele de vânt, rezistenţa ţărănească, vitele şi

plugul — arhetipuri eterne) sunt reîmprospătate într-o lirică de tip neoclasic, fumurie şi revendicativă ca un bocet demn:

„De mii de ani eu mă păstrez
Fără cetăţi şi fără meterez.
Sunt alt soi de bărbat:
Eu am bătut şi fără să mă bat.
Cu zâmbetul şi aşteptarea
Am strâns acasă toată zarea
Şi se va-ntoarce înc-o dată
Şi câtă-a mai rămas înstrăinată.
În fieştece ţarină străină,
Am bulgări tari de jar şi de lumină.
Străinii nu pot să le are
Că plugul nu răzbeşte prin vâlvoare
Şi se fac scrum şi vitele şi plugul.
Cenuşa li-e câştigul, funinginea belşugul".

O poezie de tip jurnalistic, însă cu bun efect estetic, scrie Arghezi în *carnetele* sale de la Târgu-Jiu, unde apare şi imaginea unei ţări umplute de cruci, năpădite de schilozi. Viziunea infernului uman din *Flori de mucigai* e tradusă aici în imaginea biblică a pământului pustiit de război pe care rătăcesc mici strigoi jalnici, simboluri ale suferinţei mute:

„În satele şi văile din Jii,
Numai schilozi, numai muieri, numai copii
Împleticiţi în ceaţă.
Carnea pe ei e vânătă şi creaţă
Şi omul se străvede-n piele.
Dau braţele de glezne, picioarele sunt grele.
Strigoii ăştia mici, de ţară,
Parc-ar voi să sară
Şi s-ar sfii să calce pe pământ,
Ca de mormânt,
La fiecare cotitură.
Nici nu se plânge şi nici nu înjură

Atâta carne bună le-a rămas,
Cât buba rea, de la urechi la nas“.

În volumul *Versuri* (1959), într-un ciclu de *Stihuri noi* (datate 1946—1955), Arghezi publică un carnet din mai 1944, însemnări aspre, între blestem şi rugă, în pauza dintre două bombardamente. Ele nu au fineţea altor versuri, legătura lor e mai rară şi firele par trase de o mână care tremură, dar puse laolaltă, lasă o impresie puternică de vale a plângerii, de vaiet prelung şi dur. O poezie, în fond, expresionistă, cu expunerea crudă a plăgilor, a ţărânii amestecate cu sânge şi măruntaie:

„Căci dintr-un om, întreagă, nu vine niciodată
O singură bucată.
Şi ce-a rămas dintr-însul se scoate pe lopată:
O labă, şoldul, braţul, întregi numai bucăţi
De om, şi zdrenţe, sferturi, fărâme, jumătăţi“.

(Convoiul sicrielor)

Întorcându-ne la *Una sută una poeme,* trebuie spus că ceea ce domină este totuşi viziunea subiectivă, aceea care traduce o neîmpăcată luptă interioară. Din contemplarea acestor reliefuri iese întâi o sugestie de singurătate densă şi de destrămare a timpului în secunde putrede, de trecere a lucrurilor prin mâinile de brumă ale morţii:

„Singurătatea-n zale mi-a străjuit cavoul
Ales pentru odihnă rănitului oştean
Şi i-a cules auzul catifelat ecoul
Cu şase foi, al frunzei căzute din castan.
De mult păzeşte cripta şi treapta ce scoboară,
De vremea, neîntreruptă de morţi şi crăci uscate,
Prin mâinile tăcerii, de ceară, se strecoară
Ca un fuior de pulberi şi brume dezlânate“.

(Când s-ar opri secunda)

De aici până la o poezie de teroare a îndoielii nu este decât foarte puţin. O regăsim în câteva poeme din seria rebelă a psalmilor (*Mă*

uit la flori, Rugăciune, De când mă ştiu, Psalm), nuanţe noi la o mitologie ce nu se va încheia decât odată cu moartea poetului. Panteismul liric de care a vorbit întreaga critică este ilustrat în termeni mult prea clari, aproape conceptuali, în versuri ce exprimă senzaţia cunoscută de nălucire, de căutare zadarnică. Insă pe golul cunoaşterii se ridică lumea fecundă a vegetaţiei şi a vieţuitoarelor mici, simboluri ale creaţiei eterne. Umbra Creatorului s-a ascuns în tulpinile plăpânde ale verbinei, şoapta vântului exprimă misterul iniţial. Cercetat de întrebări, fără răspuns, spiritul atârnă între două realităţi:

„Fuseşi în toate şi te-ai dat în lături.
Încerc sulfina: tu trecuşi alături.
Întreb plăpândele verbine.
Ele răspund că ştie patlagina mai bine.
Zisei şopârlei: — „A trecut pe-aici?“
Şi m-a trimis la şerpi şi licurici.
Şi neprimind răspuns nici de la stupi,
Mă iau după vulturi şi lupi.
Am colindat moşia-n lung şi lat
Şi-am scoborât din leat în leat
Şi, ostenit în râvnă şi puteri,
N-am dat de tine nicăieri.
Oriunde-ncep a cerceta
Trecuse albă, chiar atuncea, umbra ta“...

În legătură cu ideea acestei nelinişti, trebuie reţinută în versurile lui Arghezi preferinţa pentru metafora materiilor inconsistente: *fum, ceaţă, scamă, beznă* etc. sugerând o nedeterminare care de la *obiect* trece şi la *subiect.* Cel ce caută „toarce şi împânzeşte fum“, drumurile sunt de beznă şi luminile lui se pierd în *neguri groase*. Este modul cel mai răspândit la un poet cu un simţ puternic al concretului de a da sentimentul fragilităţii şi al inconsistenţei:

„Torcând mătasea tu o faci de scamă
Şi frumuseţea i se şi destramă,

Ai scos din buturugă o vioară
Şi-i pui şi coarda-n care vrei să moară,
Plesnind în miezul nopţii albe, de smarald,
Pe strigătul şi zborul în sus cel mai înalt.
Un zbor i-ai dat şi şoimului la stele.
Împiedicat în peticele mele.

Tu ai rămas de-a pururi şi viaţa noastră piere.
Te mulţumeşti cu-atâta mângâiere
Că singur, între neguri, eşti veşnic; sorocit
Prin mărturia celor ce-au murit“.
(Rugăciune)

Răspândită este în poezia religioasă a lui Arghezi şi *tema urcuşului*, pusă în legătură cu simbolul unei damnaţiuni absurde. Robul a fost ales să poarte povara cea mai grea, drumul lui îngust este o Golgotă pe care „caricatura lui Isus“ n-ajunge s-o urce. Într-o izbucnire de mânie profană, psalmistul pune în discuţie sănătatea minţii divine:

„Eu, Doamne, le-am primit şi mă supun.
Stăpâne drag, gingaş ca un lăstun.
Vreau sa te-ntreb: când m-ai ales, ai fost nebun?“

Poemele de mai sus şi altele care vor mai veni, unele cu o mai puternică notă metafizică, altele apăsate de o revoltă morală tulbure, caută, în fond, să dea o sugestie gravă a condiţiei omului în univers. Oricât de iritante ar fi unele repetiţii, mitologia complexă şi profundă care se formează la urmă prin aceste adaosuri de straturi noi ca foile cărnoase pe bulbul unui liliaceu rămâne unică în poezia modernă. Comparat cu alţi poeţi religioşi (Claudel), Arghezi este mai profund liric, pentru că fuge de conceptualitate şi dă dialogului om-divinitate o semnificaţie adânc umană. În jurul unei interogaţii, el dezvoltă miturile fundamentale ale existenţei, punând neliniştile sale sub acoperişuri cosmice.

Alte poeme din *Una sută...* reînnoiesc ipostaze cunoscute: Arghezi poet al paternităţii *(Păstrează, Copilă)*, poet gnomic şi

sarcastic *(Epitaf, Apocalips)*, pamfletar *(Mâhniri de tânăr cărturar)*, cu o viziune mai neagră a sfârşitului în *Inscripţie pe Ararat.* Imaginea pământului care atârnă putred printre hoiturile altor planete este teribilă:

„Iudeea, piramidele, pustiul...
Cine-a-ntrebat al cui era sicriul
Mânat pribeag printre vârtejuri oarbe,
De-l varsă unul, celălalt de-l soarbe?

Învăluit în stele, flori şi ape,
Nu bănuia că moartea-i pe aproape
Ce zămislise-n vreme din viaţa lui mai bun:
O muşiţă şi-o muscă a viermelui nebun.

Mai ştie cineva că-n neamul lor
Tânţarul cu hrisoave a fost nemuritor,
Când nici strigoilor de ceaţă
Slova de-aci nu le mai e citeaţă?“

Inscripţiile, ca şi *Epitafurile,* exprimă un moralist când tandru, galant *(Inscripţie în inel, Inscripţie în pantoful logodnicei)*, când muşcător, caricatural, cu o mare forţă de a sugera diformul, zmârcurile, intr-o direcţie pe care n-o va părăsi nici în operele viitoare.

Nu tot ce cuprinde acest volum este la acelaşi nivel estetic. Poet mare, Arghezi scoate şi sunete mai obosite, puterea lui de invenţie slăbeşte şi atunci ies toate acele rumeguşuri care se rotesc în jurul marilor teme.

* * *

Nişte *Stihuri noi* (datate 1946—1955), publicate mai târziu, reactualizează şi întregesc bucolica argheziană. Iezi, căţei, cărăbuşi, fluturi, brotăcei alcătuiesc un univers mirific, acela în care poetul simte mai puternic bucuria existenţei. În volumele *Frunze*, *Poeme noi* etc., imaginile acestei feerii vor fi reluate din perspectiva mai gravă a morţii. În toate situaţiile imaginaţia lui Arghezi

este formidabilă, părând că se joacă, el loveşte cu nuieluşa fanteziei în locurile cele mai obscure şi mai puţin bănuite a ascunde izvoarele poeziei şi, deodată, se ridică roiuri de metafore ce întunecă pământul şi cerul poemului ca stolurile de lăcuste. Impresia este de freamăt cosmic în lumea ierburilor şi a vieţuitoarelor mărunte. Poezie ludică, dar şi o percepţie extraordinară a vieţii materiale în laturile ei minore, o senzaţie puţin obişnuită de fragilitate şi fecunditate:

„În odăjdii de atlaz
Vin lăstunii mici la iaz,
Să se bucure şi scalde
În vâltoarea de smaralde.
O şopârlă vrea să fie
Cât un ac cu gămălie.
În imperiul meu pătrat,
S-au mutat şi aşezat
Ciute, cerbi şi căprioare
Prefăcute-n mărţişoare.
Toate cele mari şi vii
Sunt făcute jucării
Şi-au trecut prin făcătură
Nouă, în miniatură,
Între bumbi şi cuişoare,
Fermecate să şi zboare;
Vite mari, cu coarne grele,
Deocheate, în mărgele,
Viespii, muşte şi lăcuste
Cu aripile înguste;
Fiarele-au ajuns sfioase
Şi-s cusute cu mătase.
Un ţânţar cu picioroange
Sare-n arcuri peste goange,
Alt lungan şi-un uliu berc
Tremură-n zigzag şi-n cerc.
O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.

Droaiele de alfabete
Şi de litere schelete
Se târăsc pe geam alene,
Printre slove egiptene,
Tresărite de un har
De mai nou abecedar,
Şi jivină cu jivină
Sug bezmetica lumină“
(Parada)

Unele poeme *(Cinci pisici, Joc de creion)* par a fi scrise pentru copii, dar, ca şi *Cartea cu jucării* şi *Prisaca* de mai târziu (1954), ele încântă ochiul matur prin capacitatea de invenţie poetică. Sărind peste alte etape, să spunem aici două cuvinte despre aceste versuri scrise cu o desăvârşită tehnică. Ele alcătuiesc ceea ce am putea numi la Arghezi o *viziune umorescă* a universului. Copilărie, afectare, basm, fabulă, dar e suficient ca poetul să întoarcă intr-un anumit fel versul muzical şi sărbătoresc pentru ca aceste delectabile jocuri de păpuşi să schimbe direcţia privirii noastre. *Facerea lumii* (din ciclul: *Versuri pentru copii*, vol. *Versuri*, 1959) este o cosmogonie ironică ieşită dintr-o interpretare liberă a cărţii Genezei. Prima figură din acest „balet pe şapte silabe“ sugerează haosul iniţial, bezna de dinaintea logosului. Aceasta ar fi ideea gravă, serioasă cu care debutează toate cosmogoniile, sociogoniile cunoscute. Intervine însă sistemul de referinţe care îi dă o notă de parodie:

„Când a fost, la început,
Nu era nimic făcut.
Lumea toată era goală,
Ca o tidvă, ca o oală.
Era noapte peste tot,
Ca-n cutia cu compot.
Era ceaţă,
Ca-n borcanul cu dulceaţă.
Şi tăcere,
Ca într-un hârdău cu miere.

Pe atuncea, Dumnezeu,
Singur, o ducea cam greu.
Ar fi vrut să vadă soare
Că apune şi răsare
Şi să stea întotdeauna
Măcar de vorbă cu luna".

Parodia nu-i totuşi atât de puternică încât să ridiculizeze ideea de solitudine cosmică. Vine la rând momentul sacru al creaţiei, prezent şi acesta în chip bonom, cu naivităţi sublime. Dumnezeu face soarele, luna, omul, florile, pe scurt, universul, bricolând ca un părinte priceput jucării pentru copii:

„A luat o foarfecă o dată
Şi hârtie neliniată.
A luat un ghem de sfoară
Şi i-a dat drumul afară,
Din cer în mare,
Şi scoase soarele cât o căldare.
A luat clei şi pap
Şi a făcut un crap.
Şi pe lângă clei
A luat o pungă cu scântei.
Şi a făcut şi luna
Şi stelele, una şi una.
Căci, uitasem, pasămite,
Nişte foarfeci ruginite
Şi nişte materiale,
Nişte mucavale,
Nişte cocă, nişte ghemotoace,
Nişte prafuri, cu care Sfinţia Sa n-avusese ce face.
Şi cam fără ca să vrea
Făcu omul după stea,
Făcu struguri pentru om,
Şi aşa, pom lângă pom,
Flori cu flori şi ape-n ape,
Totul gata fu aproape.

Dumnezeu făcu, Vasile,
Lumea toată-n şase zile.
Şi după trei săptămâni,
Se frecă pe mâini,
Mulţumit,
Că a isprăvit“.

Ţara piticilor (vol. *Versuri,* 1959) este, tot aşa, o poveste scrisă de un Swift mai blând şi cu o imaginaţie fecundată de basmele populare. Este vorba şi aici de stat, de relaţii între indivizi, de moravuri, de cărturari puşi sub pază ca tâlharii, într-un poem de peste o mie de versuri sprintene şi muzicale, înşirate ca mărgelele pe o aţă lungă. Parcurse, ele produc un râs bonom şi o desfătare a spiritului prin ingeniozitatea soluţiilor formale. *Facerea lumii* are un sens moral bine marcat, căci piticii care fură, mint, se bat prefigurează, în fond, lumea copilăriei. Despre toate acestea avertizează autorul în *Prefaţă*, invitându-şi cititorii să meargă „niţel de-a buşile“ şi pe Domnul Confrate (Criticul, desigur), să iasă din dogmă şi să citească poemul cu un ochi de copil. Lucrul este aproape imposibil, căci, avizaţi, vedem numaidecât fineţea prozodică, buna organizare a feeriei. Înmulţindu-se, piticii formează o „piticărie“ şi optează să trăiască după pravila monahală. Însă cu modificări: amână postul mare pentru viaţa de dincolo, duminica să fie în fiecare zi, iar ziua să fie de dulce etc. Piticii astfel organizaţi trăiesc prin scorburi şi printre foi, se hrănesc cu lapte de veveriţă şi ouă de vrăbii, iar ca desert folosesc mierea de albine. Peste ei se află un Mitropolit care păstoreşte într-un jilţ aşezat într-un pahar rotund. Piticii sihaştri „se-ntrec în izmeneală“, se scuipă, joacă baba-oarba, leapşa, ţurca şi, când întrec măsura, sunt pedepsiţi în diverse chipuri, nelipsind bătaia şi arestul (într-o colivie). Nichifor bea tutun, Iov violează secretele corespondenţei şi consumă spirt de tescovină, călugărul Cosma fură oglinda marelui mitropolit etc. Sunt printre pitici şi fiinţe mai ascetice, ca Ava Cujbă, poreclit Baba, care nu îngăduie să se sară peste tropare la

slujbă şi sileşte pe enoriaşi să asculte un număr mai mare de „pofterele“ decât cel prevăzut în canon, ştiind că acest lucru place Domnului. Colonia are şi o disciplină sanitară. Iată baia:

„Mai bătrânii în copaie,
La odaie.
Cei mai leneşi îşi aduc
Apă-n gură, cu clăbuc,
Şi făcându-şi gura cep,
A se linciuri încep,
De parcă s-ar fi spălat,
Cum e vorba, cu scuipat.
Asta-n limba lor peltică-i
Morfoleală de pisică.
Strânşi ca raţele, la ploaie,
Cei mai graşi se scaldă-n straie,
Neputând să se dezbrace
De seu mult, ca de-o găoace.
Bălăcesc şi unii-noată
Într-un lac nimica toată,
Iar duhovnicul Ilie
Pe un fund de farfurie.
Unu-şi scaldă trupul sfânt
În ghiveciul de pământ.
Într-o strachină mai rece
Era altul să se-nece
Şi un frate, mai de soi,
Scufundându-se-ntr-un ţoi
A rămas în el, băiete,
Şi-a crescut, un an ori doi.
Mare cât un castravete“.

Uneori, Arghezi reia în această feerie umoristică teme din poezia lui serioasă. *Colindă de Crăciun* (vol. *Versuri*, 1959) dezvoltă, de pildă, pe aceea a îngerului îmbolnăvit de patimi lumeşti. Moş Crăciun şi Moş Ajun, veniţi să împartă daruri, nu mai vor să părăsească pământul. Condiţia de sfânt este grea, spiritele suferă în paradis de plictiseală:

— „Tată Moş Crăciun,
Zis-a Moş Ajun.
Nu vreau să te mint,
M-a lovit un jind.
Zilele-n stihare
Mi se fac amare
Şi de-atâta rază
Mi se-ngreţoşează.
Îngeri, aripi, stele,
Păcatele mele!
Toată noaptea, vere,
Mare priveghere.
Ziua liturghie,
Psalmi şi Slavă Ţie.
Fără să mai tacă,
Toată vremea toacă (...)
Sunt un păcătos
Dar pe-aci-i frumos.
Eu cu voia ta
Parc-aş rămânea“.

Prisaca (1954) readuce bucolica argheziană pe un teren mai realist. Spectacolul nu este însă mai puţin mirific. Dăm aici peste o lume laborioasă, cu o tipologie memorabilă. „Fetica“ este un inginer inspirat, pe întuneric ea face bijuterii „cu mustaţă şi aripă“. Statul albinelor are o organizare spartană. Ziua de muncă începe cu o operaţie de recunoaştere, apoi terenul odată prospectat, grosul armatei iese la luptă. La stup rămâne o echipă de paznici vigilenţi, căci muscoii, bondarii şi alte neamuri parazitare dau roată mierii. Un şoarece viclean şi trufaş se strecoară în stup şi albinele-gardience îl închid într-un coşciug de ceară *(Tâlharul pedepsit)*. Versurile au şi o morală:

„Nu ajunge, vreau să zic
Să fii mare cu cel mic,
Că puterea se adună
Din toţi micii împreună“...

În ogradă se aplică o pedagogie subtilă, preventivă. Corecţia celebrului, de acum, Zdreanţă (substituirea oului) are neîndoios urinări psihologice, însănătoşind moravurile printre vieţuitoare. Acestea trăiesc, dealtfel, în chip armonios, vrăbiile prânzesc împreună cu Dulău, ariciul joacă o chindie, mâţa nu este deranjată de nimeni în visurile ei languroase etc. O personalitate respectată, temută, este Gâri-Gâri, gâsca vârstnică şi înţeleaptă ca o presbiteră:

„Chiar berbecii o cinstesc
Pentru tact şi cumpătare
Şi cu felu-i bătrânesc
Îi dau rang de inspectoare".

Toate aceste poeme scrise într-un ton de jovialitate au o intenţie didactică neascunsă şi, antropomorfizând fără abuz, exprimă idei sănătoase de pedagogie socială. Poezia lor mai adâncă iese din capacitatea spiritului de a trăi cu euforie în spaţii mici şi de a da, prin evocarea crâmpeielor de viaţă, un sentiment mai general de diafanitate a universului.

Poema didactică îmbracă în *Stihuri pestriţe* (1957) haina cea mai veche şi mai demodată a genului: fabula. Mai înainte, Arghezi transpusese în româneşte (şi în cazul lui transpunerea este mai mult decât oriunde o *creaţie* originală pe nişte teme date!) fabulele lui Krâlov (1952) şi La Fontaine (1954). Traducerile şi creaţiile personale plac deopotrivă prin muzica frazelor pline. Nici o silnicie, nici o licenţă în limbaj, versul curge viguros şi firesc, tehnica prozodică este desăvârşită. Oricâtă neîncredere ar fi sădit în noi estetica modernă faţă de un discurs liric atât de bine reglat şi oricât de cunoscute ar fi ideile, versurile lasă o impresie extraordinară la lectură prin gimnastica superioară a limbii. Iată o definiţie a fabulei:

„Fabula se cheamă vechea corcitură
Dintre pilda bună şi caricatură;
O minciună blândă-n care se prefac
Hazurile snoavei scurte-n bobârnac"...

Dar specia aceasta uzată poate să intereseze nu numai prin limbajul ei superior liric, dar şi prin ceea ce comunică. Nu suntem cu totul indiferenţi la *morala ei* şi la calitatea sentinţelor pe care le rosteşte. Sunt cazuri, observă într-un loc G. Călinescu, când conţinutul poate deveni prin prozaitatea lui o structură poetică. Prozaitatea este de regulă o cugetare morală sau filozofică, un adevăr, cu alte cuvinte, fericit formulat care, transpus în muzica silabelor, poate tulbura spiritul nostru. *Glosa* lui Eminescu este o înşiruire de asemenea sentinţe care la lectură dau un sentiment adânc de tristeţe purificată, de oboseală cosmică. Fabula pune toate acestea într-o naraţiune de obicei veselă, iar sensul adevărat este ascuns cu dibăcie de aluziile multiple de la suprafaţa textului. Un discurs în discurs, o istorie străvezie ca o apă prin care trebuie să vezi pietrele de la fund. Genul cere „o întorsătură-n punctul de vedere“ (Arghezi), o ştiinţă de *a masca* din partea autorului şi o inteligenţă de *a demasca* din partea cititorului. Operaţia nu este dificilă nici într-un caz, nici în altul, autorul pune de multe ori la urmă înţelesul alegoriei.

Faţă de alţi poeţi care rămân la o simplă desfăşurare verbală a temelor, Arghezi aduce în fabulă instrumentele unei mari poezii. În primul rând o ştiinţă rară de a născoci şi de a asocia lecţiei etice gluma crudă. Reluându-i definiţia, putem spune că fabula este în mâinile lui dibace o speţă nouă ieşită din încrucişarea unei sensibilităţi ironice cu o sensibilitate gravă de moralist (o „corcitură dintre pilda bună şi caricatură“). Vorba „maestre“, care scoate din fire pe poet (ştim acest lucru dintr-un articol), devine subiectul unei balade unde apare şi personajul ingenuu, prostul înţelept Păcală. Păcală aude la târg formula în cauză şi, neştiind despre ce este vorba, se instruieşte şi decide la urmă că...

...„Vorba asta scurtă
E cu farmec dulce şi, din strâmb ori ciung,
Simţi că te lăţeşte şi te face lung.
Insul se mândreşte, limba-i se deznoadă
Şi în vânt şi, vesel, dă-n nădragi din coadă“.

Arghezi nu întârzie prea mult în alegorie, trece repede la pamflet. *Putina cu clei* e o tabletă acidă versificată unde dăm din nou peste profesorul care dă lecţii de literatură în timp ce el are mari dificultăţi cu *că* şi *ca*. Savantul cade într-o putină de clei şi este scos de acolo de păr de nişte prieteni. Ideile lui, va să zică, nu se pot dezlipi de cleiul vorbelor, învăţătorul ilustru se zbate neputincios între substantive şi verbe. Morala fabulistului este atroce:

„De-asemenea spurcate, stilistice belele,
Nu-i vine nimănuia curajul să le spele".

Un pamflet deghizat (cu o posibilă adresă, ca şi cel dinainte) este şi *Dihania*, unde oameni şi animale vorbesc în propoziţiuni usturătoare de marele Râmător, un porc acoperit cu decoraţii şi întărit în reputaţie de certificate universitare. Verva este şi aici, ca peste tot la Arghezi, excepţională. Subiectele sunt uneori mai domestice. O gâscă fudulă, în loc sa facă ouă, pardoseşte ograda, cântând, cu găinaţuri. Văzând un hultan pe cer, încearcă să zboare, dar lunecă ridicolă în cotineaţă. O satiră a imposturii *(Gâsca inspirată)*.

Mai apropiate de substanţa fabulei sunt *Cuiul* şi *Comoara*. Cuiul este invenţia unui băietan zănatic, o scăpărare a minţii care, bineînţeles, întâmpină întâi făgăduinţa:

„Zice unul: — „Dragul meu,
Aşa cui făceam şi eu,
Poate chiar mai dichisit,
Însă, vezi, nu m-am gândit"... „

Tema din cea de a doua fabulă a mai fost tratată şi de alţii. Ce este interesant la Arghezi este ingenuitatea soluţiei finale. Un croitor zace bolnav şi lasă să se înţeleagă că a adunat o comoară pe care vrea s-o lase moştenire celor patru fii. Moştenitorii fac planuri, se învrăjbesc, dar la urmă se dovedeşte că moştenirea constă într-o povaţă sănătoasă:

„Nu uitaţi nicicând în viaţă
Nodul să-l faceţi la aţă“...

Sarcasmul leapădă veşmintele alegoriei pentru a ataca o idee pe faţă în alte versuri. Un critic „nărăvit cu dulcile târcoale“ vorbeşte smerit, onctuos, poetului care primeşte mai bucuros ocara. Diatriba eminesciană este reformulată într-un limbaj de esenţe mai profane:

„O laudă târâtă te insultă.
Aceea-i mai primită, că nu ştie
Să gâdile trufia cu linsoare multă
Făcând cu tine-n gând tovărăşie“...

Câteva poeme din *Stihuri pestriţe (Cultura, Evoluţie, Scrisoare)* au intrat în ciclul *1907*, altele, abordând teme sociale curente, le dezvoltă în anecdote rimate mult prea stufoase şi prozaice *(Foaie verde la Paris, Mesajul, Alteţă, Cancelarul)*. Mai mare substanţă lirică au miniaturile din sfera bucolicului *(O furnică, Giuvaere, Zmeu, Greierele)*. Simbolul oului dogmatic din poemul lui Barbu este tratat într-o manieră jovial-didactică:

„Prin petale de opal
Se străvede un cristal
Şi-ntr-un sâmbure de ceaţă,
Strânsă-n tainele de viaţă
Încolţeşte veşnicia.
Asta ţi-e bijuteria“...

* * *

Revenirea lui Arghezi la marile teme ale poeziei are loc după aproape un deceniu de la *Una sută una poeme*, timp în care a fost nevoit să mai străbată o dată deşertul. După *Prisaca* (1954), apare suita de „peisaje“ *1907* (1955) şi, în fine, *Cântare omului* (1956). În culegerile ulterioare (*Versuri*, 1959, *Scrieri*, 3, 1963), poetul va schimba ordinea lor, punând înainte *Cântare omului*. Este vor-

ba de 30 de poeme, pe o temă nu cu totul nouă (tema creaţiei), dar nouă prin viziune şi caracterul sistematic al compoziţiei. Tudor Vianu le-a consacrat o carte *(Arghezi, poet al omului,* E.P. L., 1964*)*, văzând în ele o *sociogonie*, comparabilă prin amploare şi profunzime lirică cu marile poeme iluministe şi romantice dedicate omului şi evoluţiei lui sociale.

Cântare omului este, în fond, un poem didactic în care emoţia „au joug de la Raison sans peine elle fléchit", de o remarcabilă demnitate stilistică. Din loc în loc desfăşurarea obiectivă a versurilor este tulburată de accente mai subiective. Acestea împiedică abstractizarea, conceptualizarea poemului, transformarea lui într-o dizertaţie ornată de metafore despre evoluţia omului. Cu excepţia unor spaţii mai retorice, *Cântare omului* reuşeşte să fie un poem vibrant despre condiţia omului în univers şi în istorie, văzută într-o dezvoltare dialectică. El se întinde, simbolic, de la *umbră* la *gând*, de la întunericul presocial al omului la starea înţelegerii şi autocunoaşterii raţionale. Tudor Vianu, care a studiat amănunţit ideile şi compoziţia poemului, descoperă influenţe iluministe şi romantice şi fixează viziunea filozofică a lui Arghezi la punctul de contact dintre două surse: una de natură *religioasă*, alta *materialist istorică*: „motivul mobilităţii şi al ascensiunii nu se găseşte însă, pentru Arghezi, în perfecţionarea treptată a raţiunii, aşa cum lucrurile au fost prezentate de atâtea ori de antici şi de iluminişti, ci în lupta claselor sociale: o *înţelegere socială* a istoriei, pe care poetul nostru o derivă însă din înţelegerea de natură religioasă a omului ca o fiinţă contradictorie şi conflictuală, mişcată de o nelinişte, de o „chemare", de o pornire de a se depăşi, postulată ca o dată elementară a naturii lui, şi nu ca o însuşire provenită din împrejurările concrete ale existenţei lui în societate" (*op. cit.,* pag. 226).

Se da, cred, aici şi în alte comentarii, o importanţă mult prea mare *filozofiei* de la baza acestui poem, nu atât de coerent pe cât se spune şi cu o *filozofie*, în fond, redusă la câteva idei generale,

admise de toţi. Epoca nouă a dat, e drept, lui Arghezi o viziune asupra evoluţiei sociale a omului şi a rolului pe care munca îl joacă în acest proces, dar a vorbi de *o filozofie* originală şi a o studia separat de lirism este nepotrivit, pentru că în afara poeziei filozofia nu există. Filozofia este, în poezie, forma cea mai adâncă a lirismului, ideile generale devin metaforele unei existenţe. Revenind la *Cântare omului,* ce vedem? Arghezi scrie un număr de poeme în care evocă momente dintr-un lung, dramatic proces (afirmarea omului în univers printr-o luptă dusă cu forţele ce-l înconjoară şi printr-o luptă tot atât de dură cu sine însuşi), concentrându-se asupra câtorva cicluri tematice. Tot T. Vianu observă că acestea ar putea fi astfel sistematizate: după două poeme care prefaţează evocarea, urmează subiectul *Înălţării* (3—4, 8, 9), apoi acela al *focului* (6—8), al *mâinii* (11—14), al *chemării,* al *limbii, fecundităţii* etc. Se remarcă uşor la lectură că temele nu sunt dispuse sistematic, părăsit intr-un poem, motivul revine în altul, situat la un punct îndepărtat în relieful acestei epopei neîncheiate. Sentimentul pe care îl avem, văzând aceste reveniri, reluări, este că Arghezi ar fi putut scrie numeroase alte secvenţe, că tema este, practic, inepuizabilă, ca şi aceea a *psalmilor. Cântare omului* reprezintă în biografia poetică a lui Arghezi experienţa unui lirism obiectiv (cel puţin în punctul de plecare), acordat repede acelor fantasme interioare care agită spiritul poetului. Voind să vorbească despre Omul universal, omul istoric, Arghezi vorbeşte deseori despre sine. *Umbra* poate fi interpretat ca un poem al dualităţii individului, loc de confruntare dintre două forţe: lumina şi umbra, celestul şi teluricul, divinul şi profanul. *Umbra* intră, atunci, în binecunoscuta mitologie a pendulării între două universuri. Tratat într-o manieră mai obiectivă (umbra ca pandant al luminii), motivul poate semnifica şi altceva: originile îndepărtate ale omului, ieşirea din haosul iniţial:

„Sunt peticul de noapte, dat ţie din născare,
Şi ies şi intru-n tine în zori şi în amurg.

Din mine vii şi-n mine te-ntorci, în bezna mare,
Fârimiţată-n oameni şi-n zilele ce curg“...

Dualism, simbol al duplicităţii, imagine religioasă a naturii conflictuale a omului? Negreşit, dar pe deasupra acestor implicaţii, *umbra* este simbolul universului de dinaintea logosului, simbolul fierberilor confuze ale materiei, ale întunericului ce stăpânea materia înainte ca Creatorul să înceapă numărătoarea. Aş apropia această metaforă grandioasă de aceea a luminii din *Poemele luminii.* Ca şi acolo este sugerată o continuitate, o permanenţă în lumea elementelor. Din sâmburele iniţial Blaga alege simbolul luminii, Arghezi pe acela al întunericului ca parte componentă a existenţei. Umbra însoţitoare, fidelă, înseamnă atunci cel puţin două lucruri: neantul („bezna mare“) din care omul a pornit şi în care se întoarce, dar şi partea rebelă, demonică a fiinţei lui („tu nu ştiai că suntem într-unul singur doi / împreunaţi pe viaţă din două firi străine“), aceea care-i asigură armonia în contradicţie, unitatea în diversitatea forţelor. Poemul următor *(Nici o silabă-ntreagă)* reia tema începuturilor pentru a-i asocia pe aceea a sfârşitului. Un poem, aşadar, al genezei, al lumii de dinaintea cuvântului, un poem, în acelaşi timp, despre atingerea universului, întoarcerea la negura iniţială:

„În ceasul ultim, umbra din lume se va stinge
Din sufletele toate, la timp necunoscut
Din oamenii cu aripi, din oamenii de sânge,
În negura-ntocmită din nou de la-nceput“...

Imaginea neantului format din suma umbrelor din lucruri a fost pusă în legătură cu eschatologiile romantice. Să se observe că metafora stingerii universului nu are la Arghezi grandoarea tragică pe care o găsim în alte scrieri pe această temă. O melancolie, aici, sub forma unei întrebări fără răspuns, o nelinişte fără deznădejde privitoare la destinul creaţiei omeneşti în perspectiva mare a destinului cosmic („Vor mai rămâne însă, în noaptea

adunată, în peştera adâncă a haosului semn / Despre ce-au fost puterea şi lupta de-altădată? / Măcar o amintire, măcar crestată-n lemn?“). Sfârşitul nu este, în fapt, decât trecerea materiei în altă formă, universul se recicleează. Dispărând, viaţa reapare sub altă înfăţişare. Arghezi acceptă ideea materialistă a înlănţuirii infinite:

> „Din plămădirea nouă a smârcului cu ceaţa
> Se va stârni, pesemne, fierbinte, iarăşi viaţa“.

Fragmentele ulterioare fixează momente mai importante din ceea ce se poate numi biruinţa omului asupra naturii lui instinctuale şi a universului ostil. Versuri clare, pregnante, pierdute uneori (şi aici lirismul este mai puternic) în contemplări mai libere, detaşate de ideea generală a evoluţiei omului. Motivul desprinderii omului de pământ şi al muncii ca factor determinant în formarea simţurilor este dezvoltat (după Engels) în câteva poeme *(Până atunci, Împlinire, Chemarea înălţării)* de un patetism rece, cu definiţii memorabile. Ridicarea în picioare este o sărbătoare măreaţă, un prim act de luare în stăpânire a lumii obiective:

> „Şi începu îndată şi cugetul să-ţi zboare
> Tu ţi-ai învins pământul, mormântul şi destinul“...

Unele versuri *(La stele)* trimit la problematica psalmilor, văzută acum cu liniştea unui gânditor materialist. Afirmarea omului în univers începe în clipa în care apare mintea. E o biruinţă împotriva terorii cauzalităţii:

> „Adevăratul lumii avânt de început
> Porni din ziua-n care, trezit, ai priceput.
> Cel ce făcuse lumea, Iehova sau Satan
> Nu prevăzuse mintea şi-n minte un duşman“.

Mintea este, aşadar, o cucerire a omului, talismanul ascuns ce-i va permite, în timp, să lupte cu „zeci de dumnezei“, simboluri ale ordinii represive. Focul *(La stele, Flacăra păzită)* reprezintă întâia răscoală a omului, o primă forţă obiectivă pusă sub con-

trolul voinţei. Această izbândă a avut şi urmări interioare: omul a deprins ştiinţa de a se împotrivi, de a fi în „răspăr şi răzvrătit". Focul deschide apoi perspectiva transformării materiei şi, în câteva poeme *(Născocitorul, Pe drum)*, Arghezi evocă naşterea uneltelor şi dezvoltarea industriei elementare. În secvenţele ce urmează este reluat motivul dezlipirii de lut *(Chemarea înălţării; Eu, umbra)* şi aici putem reţine imaginea omului în luptă cu condiţia lui biologică, imagine ce va reveni sub diverse forme şi în alte cărţi. O sugestie întâi de fragilitate („Cel mai gingaş, mai fraged la trup şi oropsit / Doar umbra, drept cămaşă, pe piept nu ţi-a lipsit"), apoi de singurătate cosmică:

„Scularea din puzderii s-a săvârşit treptat.
Te-ai dezlipit din umeri şi, rezemat pe coate,
Văzuşi că ridicarea pe şale nu se poate.
Ai încercat sucirea înceată, pe şezut,
Din răsputerea caznei cu brânciul, şi-ai căzut.
Te-ai tăvălit pe pietre ca şarpele rănit.
Nu ţi-a slăbit nădejdea. Mereu te-ai prăbuşit.
N-o să mai uit nici lupta cu sine-ţi, nici aceasta,
În cerc de orizonturi, câmpie vastă.
În mijlocul ei, omul vedeai cum strâns se zbate
Încăierat cu umbra lui în singurătate"...

Cântare omului ne iniţiază, apoi, asupra simţurilor umane (pipăitul, vederea), făcând, de pildă, elogiul mâinii şi, printr-o ingenioasă similitudine, a degetelor comparate cu primele cinci vocale. Puterea invenţiei lirice este remarcabilă. Un sistem ingenios de comparaţii aduce aceste obiecte ne-poetice în planul poeziei. O abstracţiune ca *privirea* este tradusă printr-o juxtapunere de elemente concrete din sfere diferite („vânăt fir de ceaţă", „petale de floare de gutui"). Însă omul material se socializează, descoperă ideea solidarităţii şi formează „omenirea" *(Om cu om)*, ideea biblică a înmulţirii Arghezi o exprimă în limbaj mai profan prin metafora unei nunţi cosmice *(Nunta)*, o încuscrire teribilă

de regnuri din care iese varietatea speciilor („e-o nuntă-n toată firea“). Diversitatea şi legăturile dintre lucruri fac necesară comunicarea, adică limbajul. Arghezi va scrie un poem şi pe această temă *(Din taine)*. Până aici poetul a evocat *omul singuratic*, odată cu apariţia limbii şi, deci, a comunităţii umane, el se va ocupa de *omul social.* Va evoca în consecinţă virtuţile şi servituţile ce apar fatal din noua lui condiţie de existenţă. Apariţia diferenţierilor sociale, formarea statelor, războaiele, lupta de clasă — subiecte de studiu pentru istorici şi sociologi — sunt prezentate de Arghezi în nişte versuri prozaice *(Trufaşul, Prietenie, Jale, Luptă şi război, Rânduiala, Un altul zise, Temeiul ni-i frăţia, A mai trecut o vreme)*, deviate adesea în pamflet şi retorică goală. Poemele narează ceva ce, dealtfel, se cunoaşte, din evocarea corectă lipseşte faptul esenţial şi anume contemplarea spectacolului umanităţii. Versurile sunt inconsistente. O revenire la limbajul liric se petrece în final, unde dăm peste o viziune puternică a răscoalei *(A fost noapte neagră)*, văzută biblic ca o prăbuşire de idoli şi statui, un cutremur de apocalips. Fragmentul ultim *(Cel ce gândeşte singur)*, deja clasicizat de şcoală, fixează imaginea omului în societatea industrială. Versurile au din nou vigoare lirică şi celebrarea progresului tehnic nu mai întâmpină rezistenţa spiritului nostru, pentru că aripile fanteziei se deschid larg peste idei:

„Vorbeşti cu fundul lumii la tine, din odaie,
Secunda-ntrece veacul şi timpul se-ncovoaie
Pe-o sferă cât e firul de păr şi se agaţă
Vecia, nesfârşitul, pe un crâmpei de aţă.
Se-nalţă slobod, omul, pe aripi în Tării
Şi-aduce de acolo noi legi şi mărturii...

. . . .

Şi, în sfârşit, urmaşul lui Prometeu, el, omul,
A prins şi taina mare, a tainelor, atomul.
El poate omenirea, în câteva secunde,
S-o-ntinerească nouă pe veci, ori s-o scufunde.

E timpul slugă veche şi robul celui rău.
Tu, omule şi frate, să-ţi fii stăpânul tău."

Cu această imagine a omului raţional, activ, pus în faţa unei mari dileme, se încheie mica epopee a lui Arghezi, ieşită dintr-o ambiţie şi un vis care au stăpânit şi pe poeţii din secolul al XIX-lea. Ideea de a cuprinde într-o operă unitară „l'homme montant des ténèbres a l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre" (Hugo) trece prin capul multor poeţi şi istorici (Michelet, Vigny, Quinet) şi, fără a avea suflul mistic şi grandoarea vizionară din *Legenda secolelor* sau *Memento mori, Cântare omului* o transpune într-o suită de poeme didactice sobre şi robuste. Nu poate fi vorba la Arghezi de *o sociogonie*, pentru că evocarea se concentrează asupra individului biologic, nu a rotirii tipurilor de societate umană. *Cântare omului* este în fragmentele cele mai solide sub raport liric un imn despre condiţia omului în univers, scris cu o imaginaţie potolită. Câteva poeme pot fi reţinute ca modele ale prelungirii unui gen vechi în epoca modernă.

* * *

Un oarecare suflu hugolian au şi poemele epice din ciclul *1907* (1955), „Pedepsele" lui Tudor Arghezi. Sunt 40 de poeme care, stilistic, pot fi puse în continuarea *Florilor de mucigai.* Acelaşi limbaj realist, aceeaşi forţă de negaţie, mai puţin viziunea atroce a vieţii larvare. *Peisajele*, cum le numeşte autorul, oscilează între pamflet şi cronica rimată. Tehnica este aceea pe care poetul a explicat-o odată vorbind despre pamflet: o rotire în cercuri din ce în ce mai mici în jurul unui obiect, o asumare, am zice noi, gradată a unui corp străin până ce corpul piere în râul unei subiectivităţi pătimaşe. Obiectul este un eveniment social (răscoala ţărănească din 1907), temă tratată până acum în proză sau în poeme izolate. Arghezi face din ea centrul unei evocări ample, unde toate mijloacele lirice sunt admise. Lirismul şi sarcasmul sunt

puse laolaltă, tipologia, tabloul social, scena epică sunt narate în versuri aspre de o claritate de decret de curte marţială. O mare mânie trăieşte în ele. Arghezi ia pătimaş apărarea clasei ţărăneşti şi abate asupra ciocoimii („preacurvia de sus, din stăpânire“) fulgere tot atât de năprăsnice ca şi acelea ce lovesc în *Vechiul testament* cetăţile corupte. Este epopeea tristă a ceea ce Arghezi numeşte *războiul poporului cu stăpânii*. Început liniştit de cronică obiectivă:

„În anii nouă sute şapte
Ca din senin, în marte, într-o noapte,
S-a ridicat spre cer, din Hodivoaia,
Şi din Flămânzi, şi Stănileşti, văpaia...“

pentru ca numai peste câteva versuri furia să se dea pe faţă şi versurile, lepădând orice subtilitate, să capete acel ton de ocară şi blestem pe care în lirica română nu-l mai aflam decât la Eminescu. În limbaj sociologic s-ar putea spune că Arghezi face în versuri procesul claselor posedante, studiază originea averilor, a relaţiilor dintre clase, felul în care se exercită puterea represivă etc., însă toate aceste aspecte sunt topite într-o pânză fumurie, dând un sentiment de înspăimântătoare vigoare. Primul portret ce se reţine este acela al „răzvrătitului“, ţărănoiul Dumitru, dulgher şi lăutar, om liber care nu vrea să intre „slugă la jigodii“. Portretul este un pretext pentru a arunca o ochire, în felul *Scrisorilor* lui Eminescu, asupra vieţii sociale. Administraţia, justiţia, biserica alcătuiesc un peisaj întunecat de complicitate în corupţie. Pe acest perete de fapte negre apar la urmă cuvinte de foc rău prevestitoare:

„Ia furca, taică,-n mână, şi ascute-i bine dinţii
Şi apără-ţi odrasla, răzbună-ţi şi părinţii.
Dintr-unul te faci sute, din sute iese gloata.
Aşteaptă ţărănimea scânteia scăpărată.
Vâltori şi limbi de flăcări aşteaptă să se mişte.
Pitite după staul şi curţi, în porumbişte.
Din apele, aprinse pe matca lor, de scrum,

Întunece şi cerul puhoaiele de fum,
Nu mai rămâne piatră de piatră, grinzi în grinzi
Şi cadă şi Tăria în ţăndări de oglinzi“...

O imagine teribilă a pedepsei aflăm în poemul *Pe răzătoare*, o acumulare de materii explozive, o juxtapunere de injustiţii enorme pentru a explica morala de la sfârşit:

„Nu căuta dreptatea domnească, frăţioare,
Ia pe ciocoi ca hreanul şi dă-l pe răzătoare“...

Memorabile sunt în *1907* portretele satirice. Coconu Alecu, moşier la Merişani, s-a făcut cunoscut în Senat prin observaţia că mitropolitul primat al României este „autofecal“. Pus să pacifice ţara de peste Olt, el guvernează după trei principii: „mă-ta“, „te bag“ şi „ai sictir“. Răsculate, satele de pe moşie se adună la conac şi muierile scuipă pe „ciocoiul borât“ şi pronunţă acest blestem, unul (şi nu cel mai însemnat) dintr-o lungă serie, unde sudalma se întretaie cu incitaţia:

,,— Nu vă lăsaţi! Mâncaţi-l de viu, să-l arză focul,
Că spurcă, unde şade, nemernicul şi locul.
Zmunciţi-vă din funii pe el, lovi-l-ar boala.
Măcar un stârv ca ăsta să ne fi dat răscoala!
Nu te-ncrunta încoace, boierule, aşa.
Că am făcut prinsoare şi noi pe pielea ta.
Odată şi odată te-om prinde noi în sat
Şi-ai să plăteşti, jupâne, cu vârf şi îndesat.
Te-om descânta noi, noaptea, să crape-n tine fierea.
Ce n-a putut bărbatul, o face şi muierea“...

Duduia este o variantă mai vârstnică şi mai apăsat grotescă a fătălăului. În locul gurii, ea are „crestat un buzunar“, în locul trupului — „un sac de oseminte“. Indecizia anatomică este admirabil exprimată:

„Femeie, nefemeie, la bine şi la rău,
Turtită ca o tavă şi-un sul de rogojină,
Sătulă de-ntuneric, scârbită-i de lumină,
Făptură nemplinită şi fată fătălău“.

Teribil este şi portretul biografic al „lichelei ciocoite“, avocat la Curtea de apel, apărător „cu doi clasici“, ai hoţilor de buzunare *(E advocat)*. Efectul liric iese, ca în orice pamflet, din acumularea de insanităţi morale. Advocatul este una din multele variante ale omului politic burghez prezentat în *tablete*. Băiat sărac, politicianul îşi începe cariera în umilinţă, făcând avere — el devine avar şi fudul, ruşinat de obârşia ţărănească.

„Aşa se face, măre, că bietul de ţăran
Rămâne singuratic, uitat din an în an.
Odrasla lui stricată îl ţine, ca pe vite,
Să tragă-n jug la moara lichelei ciocoite.”

Subiecte de acest fel provoacă cruzimea pamfletarului. Trecute în lirică, ele capătă dimensiunea unui realism fantastic. Monştrii arghezieni sunt fabricaţi la rece, având acea exactitate vizionară pe care o au desenele lui Goya. Luciditatea împinge portretul până la limita absurdului, detaliile precise pe porţiuni mici alcătuiesc împreună o figură de întuneric. Cucoana-Mare este o leneşă de orient ajunsă la o vârstă critică. Spălată pe picioare de Suzi, pieptănată de o madamă, îmbrăcată de Jeny, dezbrăcată (şi „giugiulită“) de altă servantă pe numele de Kety, bătrâna doamnă, proprietară a patru moşii şi a unei mori, înfruntă temerar vârsta supunându-se unei operaţii de chirurgie estetică. Chipul cârpit are nevoie de un serviciu complicat de întreţinere:

„Chirurgu-i netezeşte pe la gură
Şi pleoape, zilnic, câte-o zbârcitură.
Când faţa-ntreagă s-a zbârcit,
Ca un ciorap mototolit,
I-a tras-o, pielea-n jos, în guşe,
Zgâindu-i un obraz ca de păpuşe,
Întins ca sticla, neputând să râdă.
Să nu plesnească luciul, să iasă mutra hâdă
Avea un aer ţeapăn şi mirat,
Ca un cadavru preparat
Şi pus în geam, cam strâmb de la şezut.

Să poată fi la morgă cumva recunoscut.
Ca să-şi ascundă gâlca de piei şi vine trase,
Îşi încingea gâtlejul cu panglici de mătase“...

Figurile de ţărani au, dimpotrivă, o lumină tragică. Văcarul Stan părăseşte din cauza mizeriei cele nouăzeci de vaci ale boierului de la Culmea, dar se întoarce după oarecare vreme pentru că animalele nu se lasă mulse de „cucoanele sumese“ *(Vacile)*. Într-un cătun zace un fost soldat şi curcile îi ciugulesc pe sub pat medalia pe care i-a dat-o Vodă *(Arenda)*. Nişte ţărani pleacă — „aşa, într-un noroc“ — şi dau foc conacului, hambarelor, distrug cămările boiereşti pline cu merinde şi băuturi şi se întorc, apoi, acasă cu mâna goală. Chestionat, Stan — căpitanul lor — răspunde cu inocenţă: „Vezi (...) nu ne-am gândit“ (*Stane, capitane)*. Tras în faţa judecăţii, Pătru al Catrincii recunoaşte faptele de răzbunare pe care le-a săvârşit, având despre dreptate altă idee decât Curtea care îl anchetează. Femeia lui, fire haiducească, participă la aceste acţiuni justiţiare: „El ia ciocoiu-n braţe, eu îl ajut şi-l gâtui“ *(Pătru al Catrincii)*. Din lungul poem *O răzbunare*, cronică a răscoalelor, reţinem episodul final al uciderii boierului prin călcare în picioare. Ţăranii îl strivesc cu călcâiele şi trupul ciocoiului se preface într-un terci urât pe care îl soarbe pământul:

„L-am prefăcut cu talpa în muci şi în scuipat.
Nisipul de la sine l-a supt şi dumicat.
Şi fluiere şi coaste s-au măcinat, topite,
Ca de potcoave grele şi copite.
Ciocoiul se făcuse o cocă şi-o piftie,
Şi am muncit o noapte şi-o zi, precum se ştie.
Că şi ciocoiul nostru a fost un soi de spumă,
De zgârciuri încleite, cu oase ca de gumă.
Cum dam să-l mai apuc,
El se făcea clăbuc“...

Versurile acestea sunt înfricoşătoare prin realismul lor negru, dând o sugestie puternică de suferinţa disperată a unei clase sociale.

Trecând peste alte aspecte, să reţinem în *Epilog* imaginea satului după represiune. Tonul a devenit acum elegiac, în cerul gurii pamfletarului a apărut gustul leşiei:

„E o tăcere moartă, care-a-ngheţat şi zace
Pe sate, pe cătune, pe oameni, pe conace.
E frig în suflet. Gândul se înfiripă-alene
Şi şchioapătă ca şoimul gol, dezbrăcat de pene,
Cu aripa de piele, prin glod, ca o găină.
S-a mohorât a noapte şi ziua, pe lumină.
Un lucru umblă, negru şi nou, din casă-n casă.
Din negurile astea tot moarte-o să mai iasă.
Morţii-au tăcut în sate, dar tot le-a mai rămas
Din ochi o pâlpâire şi-o şoaptă, ca un glas".

Nu toate fragmentele din acest vast poem social sunt substanţiale sub raport estetic. *Doină pe fluier, Doină pe nai, Doină pe frunză, Cultură, Telegramă cifrată, Răspuns la telegramă* sunt simple cronici rimate, scrise, evident, cu abilitate, dar în spatele versurilor nu se simte umbra unei mari lirici. Anecdota domină şi acoperă poezia şi în alte peisaje, însă, luate în totalitate, impresia este zguduitoare. Invectiva şi bocetul merg împreună, realismul crud şi fantasticul absurd fuzionează. *1907* este, în fond, un imens tablou cu efecte obţinute prin infinite varietăţi de negru.

* * *

Cu *Frunze* (1961), Tudor Arghezi revine la o poezie legată mai direct liric de mişcările spiritului său. Este începutul unei lungi serii de plachete (*Poeme noi*, 1963; *Cadenţe*, 1964; *Silabe*, 1965; *Ritmuri*, 1966; *Noaptea*, 1967), continuate cu încă trei volume postume (*Frunzele tale*, 1968; *Crengi*, 1970 şi *XC*, 1970), distribuite apoi în ciclurile tematice din *Scrieri* (II—IV). Apariţia lor a însemnat un eveniment în viaţa literară şi, cu toate că multe poeme îşi trag substanţa din materia vechilor versuri, ele au o valoare de sine stătătoare, întrucât starea de spirit a poetului este alta şi

adesea reluarea unei teme este prilej pentru o simbolistică nouă. Sunt poeţi cu o evoluţie ireversibilă, ceea ce scriu la bătrâneţe nu mai seamănă decât stilistic cu opera lor de început. Temele sunt abandonate pe măsură ce se exprimă. Sunt alţii care trec la vârste diferite aceleaşi experienţe; părăsite într-o operă, temele revin sub altă formă în opera viitoare. Poetul începe să depindă ca păianjenul de plasa pe care organismul a secretat-o. Plasa (opera) reprezintă libertatea şi închisoarea lui. Arghezi face parte din această categorie. Evoluţia lui este o reluare continuă, o *re-facere*, un etern debut (cum şi mărturiseşte undeva). De aici vine poate şi obsesia puternică a *începuturilor* în poezia sa. Odată temele fundamentale fixate cu *Cuvinte potrivite, Flori de mucigai* şi *Versuri de seară*, volumele ulterioare le amplifică, le reformulează sub influenţa unui alt regim moral. Reliefurile poeziei sunt, în acest chip, tulburate periodic, straturile se reaşează, ce a fost neted şi liniştit capătă deodată neregularităţi şi asprimi alpine. Tensiunea spiritului şi limbajului înlătură senzaţia obositoare de repetiţie, poemul nou construit pe o obsesie veche nu pare nicidecum un ceai reîncălzit. E o creaţie inedită, de mari efecte estetice uneori, pentru că spiritul pune în discuţie totul şi reclădeşte universul pe care tocmai îl terminase. *Vârstele* poeziei argheziene reprezintă acest complicat proces de adâncire, reformulare a obsesiilor fundamentale. De la adolescenţă la senectute el trece prin cercurile vieţii ducând, ca melcul în spate, cochilia temelor sale. Vladimir Streinu fixează patru vârste interioare ale liricii lui Arghezi. Până la 1916 (când apare puternicul poem *Belşug*), în faza, aşadar, a unui debut prelungit, el este un liric în descendenţa lui Baudelaire şi Verlaine — „poet de pure unduiri muzicale". De la 1916 la 1934 (anul apariţiei volumului *Cărticica de seară*), muzicalitatea „se densifică", poezia capătă reliefuri granitice şi ideea unui „dinamism retors" îşi face loc. Urmează faza a treia, faza de domesticire a poeziei argheziene şi ea ţine până la apariţia volumelor *1907* şi *Cântare omului*, când un cerc nou, al patrulea, s-ar

deschide în tulpina acestui mare arbore (*Pagini de critică literară*, III, 1974). Cronologia nu este rea, însă ce nu trebuie scăpat din vedere este faptul că aceste vârste nu reprezintă, în realitate, decât retrăirea în momente diferite a unei antinomii fundamentale.

Programul liric al lui Arghezi se află, întreg, în *Cuvinte potrivite*. *Flori de mucigai* sunt anticipate în ciclul blestemelor, poezia domestică şi a vieţii mărunte este formulată, tot aşa, cu mult înainte de apariţia *Versurilor de seară*. Undele succesive ale acestui puternic lirism pornesc dintr-un centru unic şi, printr-un complicat proces, se întorc după oarecare vreme în punctul din care plecaseră. Evoluţie în zigzag, zice Vladimir Streinu, emanaţie intermitentă, incontrolabilă, o pulsaţie cu un ritm inegal. Poezia devine nu o expresie, ci un mod de a fi, o respiraţie.

După *1907* şi *Cântare omului*, Arghezi revine cu o experienţă nouă la temele din *Cuvinte potrivite* şi *Versuri de seară*, însă temele au în spatele lor un element nou, sentimentul *uitării în univers* şi prezenţa vicleană a morţii. Dificultatea de a stabili sensul şi etapele evoluţiei lui Arghezi vine şi din faptul că poemele cuprinse intr-un volum sunt scrise uneori la mari distanţe de timp unele de altele. În *Cadenţe, Silabe, Ritmuri* sunt versuri de dinainte de 1920, aşezate lângă altele compuse cu puţin înainte de apariţia volumului. Pe unele, poetul le datează, pe altele nu, descurajând şi pe această cale pe istoricul literar care vrea să pună ordine şi să stabilească o cronologie a scrierilor. În afara oricărei îndoieli sunt simbolurile mari care se rotesc pe traiectorii imprevizibile într-o operă originală şi profundă.

De la *Frunze* la *Silabe* (1965), plachetele de versuri au cam aceleaşi compartimente: versuri patriotice, versuri pe tema artei şi a creatorului, fragmente noi din poemul mare, neîncheiat al psalmilor, poezia universului mic, versuri, în fine, izvorâte din starea de bucurie şi nelinişte a senectuţii. Aspectul din urmă este cel mai interesant, Arghezi termină, cum începuse, *în forţă*, poezia rămâne până la sfârşit graficul unei sensibilităţi imprevizibile.

Bătrâneţea este o stare ca oricare alta, pe paleta ei culorile nu s-au şters. Arghezi dovedeşte ce impresie falsă avem despre senectutea înţeleaptă şi sterilă. Nu-i vorba, în realitate, decât de un ochi deschis cu mai mare gravitate spre lume, de un sentiment mai accentuat al limitelor. Poemele din *Frunze, Poeme noi, Cadenţe* etc. surprind, înainte de orice, prin profuziunea de nuanţe. Un *Cântec* iniţial (în *Frunze*) arată rădăcinile acestei lirici, înşurubarea ei în istorie, tradiţie. Acest sentiment de comuniune Arghezi l-a exprimat şi altă dată, elementul inedit este aici o anumită oboseală solemnă de patriarh împovărat de odăjdii, păstorind peste o lume bătrână:

„Mă simt ca un stihar de voievod
Ţesut încet cu degetele calde
Ale întregului năpăstuit norod.
Atât îs de bogat şi-n adâncime,
Atât îmi mişună mătasea împrejur,
Că-mpletiturile rămase din vechime
Şi-aduc aminte fostul lor murmur.“

Versurile urmează linia capricioasă a unui jurnal. Este întâi o şovăire, o trăire la răscruce de lumi materiale, o invocare blândă a elementelor cosmice pentru a ocroti firul care începe să se destrame:

„Deşteaptă-te în sufletul meu, soare,
Ca-ntre făcliile pădurii.
Străbate-mă cu sărbătoare
Şi dă-mă-n leagăn cu vultùrii.

Rouă, stropeşte ciotul ierbii mele
Şi unge-mi-l cu mir.
Duios şi fraged să mi-l spele
Mirosul lui curat de trandafir (...)
. . . .
Daţi-i năvală uriaşă
Robului vostru, cel de voie bună!
Fluture, ţese-mi o cămaşă.

Ţarină, ascunde-mă de lună.
Sunt poate desfăcut, sunt poate ostenit
Călcând pe aripi şi pe punţi de iască?
Nu! insul se cere însoţit.
Daţi-i răgazul să renască.“

Această înseninare în crepuscul este dominantă în *Frunze* şi *Poeme noi*, dominantă, dar nu statornică, eternă, pentru că fără să prindem de veste în versuri se insinuează senzaţia de prăbuşire a timpului, de noapte goală. În astfel de clipe spiritul calcă pe cărări de cenuşă şi pare a vedea, ca în frumosul tablou al lui Antoine Wiertz, scheletul ce se ascunde în înfloritoarea înfăţişare a lumii. Lirismul cel mai adânc pe care îl aflăm în aceste plachete se nutreşte din sentimentul nedesluşit de aşteptare, de veghe în amurg. Contemplarea se împleteşte cu spaima de neant. Un poem memorabil este *De ce-aş fi trist*, citat de toţi comentatorii şi, pe drept, pentru că rareori se poate vedea o tristeţe mai demnă, un simţ al sfârşitului evocat mai duios decât în aceste versuri scăldate de lumina bolnavă a toamnei:

„De ce-aş fi trist că toamna târzie mi-e frumoasă?
Pridvoarele-mi sunt coşuri cu flori, ca de mireasă.
Fereastra mi-este plină
De iederi împletite cu vine de glicină.
Beteala şi-o desface la mine şi mi-o lasă,
Când soarele rămâne să-l găzduiesc în casă...

De ce-aş fi trist? Că nu ştiu mai bine să frământ
Cu sunet de vioară ulciorul de pământ?
Nu mi-e clădită casa de şiţă peste Trotuş,
În pajiştea cu crânguri? De ce-aş fi trist? Şi totuşi...“

Senzaţia de evanescenţă devine mai grea şi mai tulbure în alte poeme *(Ţi-e sufletul..., S-aştept?, Seară de mai, Natură moartă)*, unde apar mai insistent semnele sfârşitului. Luminile se pierd în „pulbere şi scrum“, drumurile trec prin ceaţă, un sentiment adânc

de părăsire înlocuieşte bucuria calmă, jubilaţia dinainte. Lucrurile devin agresive, timpul se dilată şi se prăbuşeşte:

„La mine nu mai urcă de-a dreptul nici un drum;
De-abia o cărăruie, o dâră ca de fum.
Nu intră nici o uşă, n-am prag, n-am pălimar.
Doar stelele se-ngână cu noaptea-ntr-un arţar.
Ce să aştept să vie şi ce să înţeleg,
Când peste mine timpul se prăbuşeşte-ntreg?"

Ce este interesant de observat, aici şi în alte versuri, este senzaţia de materialitate grea pe care o lasă poemele străbătute de dezolare şi singurătate. Este un procedeu curent la Arghezi şi el porneşte dintr-un fel de *compensaţie, revanşă a imaginarului.* Spiritul observă dezastrul interior şi vidul care se măreşte între el şi univers, imaginarul aduce în poem un număr sporit de elemente materiale. Golul interior este astfel exprimat printr-o saturaţie de concret în reţeaua de imagini a poemului. Să citām *Natură moartă* (vol. *Frunze*):

„Zăresc în mine şesuri şi temelii de munţi
Cu ceruri printre piscuri şi râuri pe sub punţi,
Ca pe pământ, întocmai ca pe pământ, din care
Ieşii ca o mâhnire, trăind ca o-ntrebare.
Se înfiripă umbre, schiţate, şi se-ntind,
Ca-n urma unui soare născându-le murind.
Păduri culcate-n unde, pe apele domoale,
Şi turlele prin ceaţă, ca de castele goale.
Câte un drum coteşte, oprit la un copac.
Vor fi trecute toate, c-atât adorm şi tac?...
Le-asemui parcă unui veşmânt care mai poartă
Şi astăzi urma veche-a mişcării-n cute moartă
Dar când, întârziată, copita, pe răzoare,
Se-ndreaptă către peşteri, a unei căprioare.
Să înţeleg de unde se-ntoarce-mi vine greu...
Din câmpul sterp şl rece sau din sufletul meu?"

şi ce vedem? Că deşertul interior pe care îl străbate spiritul este agresat de o lume extraordinar de prolifică de obiecte consistente, dense: *şesuri, temelii de munţi, piscuri, păduri, turle, castele goale, copac, peşteri, căprioare* etc. Elementele care ar anunţa o rarefiere a spaţiului *(ceaţă, umbre, schiţele)* sunt puţine şi au parcă rolul unor supape la un motor aflat sub o presiune puternică: când energia depăşeşte un grad admis, surplusul se degajă. Versul final („Din câmpul sterp şi rece sau din sufletul meu?“) afirmă, ca întreaga poezie, o antinomie: câmpul nu este sterp, dimpotrivă, este plin, copleşit, sufocat de obiecte, imaginarul parcurge astfel o direcţie diferită de aceea pe care vrea s-o afirme poetul. Tehnica subtilă, specific argheziană: ideile se privesc în oglinda unui univers compact, nu spunem înfloritor, expansiv, dar suficient de coerent, fără nici unul din acele semne care prevestesc haosul. Ciocnirea dintre aceste planuri este de mare efect, sentimentul singurătăţii nu putea fi mai bine sugerat decât prin această exaltare a vieţii în plan material. Cheile poemului se află în admirabilele versuri:

„Se înfiripă umbre,schiţate, şi se-ntind,
Ca-n urma unui soare născându-le murind.“

Un soare care, murind, naşte — iată o imagine magnifică a stingerii universului, *umbre care trăiesc ca o întrebare* — este un vers ieşit din tâmpla unui Eminescu trecut prin şcoala simbolismului.

Jurnalul acestor obsesii este continuat în *Cadenţe* şi *Silabe*, unde gândul morţii este supus unei savante operaţii de exorcizare. Poetul nu pronunţă Răul fatal pentru a nu declanşa forţele lui. Neantul este sugerat pe ocolite, o metaforă ambiguă, o aluzie îi subliniază prezenţa. Ideea se dizolvă în vegetaţia, în continuare luxuriantă, a poemului. Moartea îşi trimite întâi solii — singurătatea, urâtul, — universul este ameninţat de pâcle, ceţuri, o insuportabilă senzaţie de târziu în lume, de timp îmbătrânit aflăm în aceste poeme litanice, de o mare forţă expresivă în ciuda simbolurilor

care se repetă. Oriunde am deschide cărţile, ochii cad peste confesiuni cutremurătoare prin tonul lor de rugăciune mândră:

„Păianjenul visării parc-ar sui cu frică,
Parc-ar călca pe firul nădejdilor întins,
Care-şi scoboară vârful, pe cât i se ridică
Un căpătâi în haos, de-o stea, de unde-i prins.

Singurătatea-n zale mi-a străjuit cavoul
Ales pentru odihna rănitului oştean,
Şi i-a cules auzul catifelat ecoul
Cu şase foi, al frunzei căzute din castan.

De mult păzeşte cripta şi pragul ce scoboară,
Dar vremea, nentreruptă de morţi şi crăci uscate,
Prin mâinile tăcerii, de ceară, se strecoară,
Ca un fuior de pulberi şi brume dezlânate.

Puse-n vârtejul ritmic al unui singur vers,
Ar mai simţi Cadenţa, de-a pururi ascultată,
De valuri şi de ceruri, egale-n pasul mers,
Când s-ar opri secunda şi inima să bată?“

Vremea ce trece prin mâinile de ceară ale tăcerii, tăcerea ce se strecoară printre lucruri *ca un fuior de pulberi şi brume dezlânate* arată o imaginaţie mai potolită, visul care urcă pe firul nădejdilor întins, între suflet şi o stea pierdută în haos este însă o metaforă grandioasă, demnă de un mare romantic. Au astfel de poeme, desprinse ca nişte frunze din copacul bolnav al sufletului, ceea ce se cheamă *metafizică*? Marcel Raymond face undeva deosebirea dintre *metafizica poetului* şi *metafizica filozofului*, la temelia celei dintâi stând ideea de unitate a lumii şi de cooperare a tuturor lucrurilor şi fiinţelor. Un spirit metafizic în poezie este, aşadar, acela care află sensul totalităţii universului. Metafizica se confundă, în acest caz, cu lirica fundamentală, căci orice poet mare caută să afle semnificaţiile universului şi descoperă legăturile dintre lucruri şi vieţuitoare. Am spune însă mai simplu că metafizic

este poetul care vede cosmic şi dă experienţei lui existenţiale o semnificaţie mitică. Metafizica ar reprezenta, în acest caz, starea de graţie a spiritelor uriaşe. Arghezi trăieşte în preajma lor, umorile lui sufleteşti întunecă sau însoresc universul. *Cadenţa* pe care o evocă poate însemna mai multe lucruri, timpul ireversibil, de pildă, sau Marele tot, Fiinţa eternă, ascunsă în univers. Ca într-un cunoscut poem al lui Rilke, Arghezi leagă existenţa acestei noţiuni de existenţa omului. Dispărând individul care gândeşte pe Creator, nu va dispărea, oare, Creatorul însuşi? („Ce-ai să te faci, Doamne, dacă mor?“) Oprindu-se secunda, încetând să bată inima, nu se va tulbura cu nimic ritmul *Cadenţei*? Întrebări fără răspuns. Universul arghezian începe să devină, sub ameninţarea ideii de moarte, o complicată arhitectură a interogaţiilor:

„E un drum
Ori o pârtie de fum?“
(Aşteptare)

„Întristat de ce să fiu
Că-i devreme, că-i târziu?“
(Monotonie pe vioară)

„Când mi-a murit nădejdea şi când a înviat?“
(Îngânare)

„Începe noaptea. Unde-i dimineaţa?
E frig în suflet, sufletu-i sărac
Şi nu pot şti cu ce să-l mai îmbrac.
Mi-e mintea îngheţată.
Am fost cândva şi n-am fost niciodată?“
(Cantilenă, vol. Silabe)

şi ele exprimă un orar spiritual nesigur, o trecere neaşteptată de la nădejde la o *întristare negrăită*, fără cauză, fără soluţie. Spiritul este închis într-un cerc de obiecte materiale din care nu poate (şi nici nu vrea) sa iasă, pentru că ieşirea înseamnă dispariţie, trecerea *dincolo*. Demersul liric arghezian seamănă, în această ul-

timă ipostază, cu un dans între viaţă şi moarte, speranţă şi dezolare, dorinţă de zbor şi senzaţie acută de coborâre. Frontiera dintre lucruri tinde să dispară, viaţa şi moartea lucrează împreună. *Dispariţia hotarelor* este resimţită ca o primejdie şi, prin contrast, apare la Arghezi (cel „cu toate în veac nepotrivit“) dorinţa de statornicie, de ordine în univers. Desprinderea unei petale, plecarea păsărilor, fenomene altfel naturale ca şi germinaţia şi înflorirea, încep să fie judecate ca nişte semne cu valoare premonitorie. Ridicarea unui vultur în văzduh produce spaimă, deşi locul vulturului este în aerul tare al înălţimilor:

„Un vultur în văpaie se ridică
Pe cât se-nalţă mi-e mai frică.
Gândule înger, nu zbura. Noroc!
Să vezi că şi vulturele ia foc.“
(Trândăvie)

Lângă voinţa de a îngheţa universul, apare şi aceea de a smulge de pe cer secunda şi de a o strivi *(Seară de mai)*, de a opri, cu alte vorbe, curgerea timpului;

„Şi-n cartea răsfoită capitolul se curmă.
Aştepţi să i se-ntoarcă şi foaia cea din urmă.
Nu! Pune peste carte o piatră, că o ţine
Să nu se întoarcă alene de la sine.“
(Adiere)

Se poate trage o concluzie despre *figura* liricii lui Arghezi în faza ei crepusculară: ea indică o mişcare de repliere a imaginaţiei într-un spaţiu izolat de restul lumii prin ziduri puternice, garduri, pomi care veghează etc. Imaginile poetice sugerează această recluziune cu efect dublu cum vom vedea deîndată. În *Asceză (Poeme noi)* sufletul este asemuit unui cavou („mi-a străjuit cavoul“), mai departe e vorba de criptă, prag, în alt loc *(Peste lumi,* vol. *Cadenţe)* spiritul este înconjurat de urâtul care „zace ca un schit“, metafore din poeme diferite sugerează un gol şi o împrejmuire („o sală-n

suflet şi ea goală“), o ridicare a punţilor. Expresia cea mai elocventă a acestei *figuri a închiderii* o descoperim în poemul *Nu spune* din volumul *Poeme noi*, citat şi în altă parte a studiului nostru. Să reţinem acum imaginea izolării totale, într-un univers interior prevăzut cu peşteri şi înconjurat de bezne încuiate cu zăvoare. Poetul este un Meşter Manole care ridică singur schelele, aruncă uneltele şi se zideşte voluntar într-o mânăstire a spiritului său:

„Clădeşte-ţi, frate, viaţa cu peşterile-n tine,
Departe de-altă viaţă, departe de-altă rază,
Şi pardosindu-ţi noaptea cu lespezi de rubine,
Vei şti tu singur dacă se sting ori scânteiază.
O punte duce-n bezna-ncuiată cu zăvor.
Sfărâmă-i-o şi puntea, aruncă-ţi şi unealta.
Tu vei cunoaşte singur, şi-nvins şi-nvingător,
Ce goluri şi prăpăstii îţi leagă-o zi de alta.“

Acest spaţiu închis are efecte contrarii: ocroteşte, dar şi întăreşte sentimentul de singurătate, încetineşte ritmurile marelui mecanism, adâncind, în acelaşi timp, angoasa. Figura *închiderii* are în imaginarul arghezian un statut provizoriu, ambiguu. Totul converge la Arghezi spre o *mitologie a îndoielii şi a nedesluşitului,* sugerată, temporal, prin metafora orei confuze, *răzleţe* între zi şi noapte. Timpul privilegiat devine *seara*, zonă de trecere, marcând două limite:

„E către seară. Zarea stă grămadă
Şi goii arbori parcă vor să cadă.
Adorm şi-n sus şi-n jos în lac,
Dormind şi lacul parcă de un veac.

Străbuni, strămoşi din zeci de neamuri,
Copacii au rămas doar trunchiuri între ramuri,
Giganţii în ruină: un trecut,
Morţi în picioare-ntregi, cum au crescut.
Nedesluşită, umbra te-mbie şi te cere.
Singurătate, ceaţă şi tăcere.“

Sentimentul liric care corespunde acestei viziuni crepusculare este acela de aşteptare, de nehotărâre la capătul unui drum care sfârşeşte nu se ştie unde. Mai toate versurile din *Cadenţe, Silabe, Ritmuri* revin la acest motiv. Să reţinem un fragment din poemul *Pe* o *harpă medievală* (vol. *Cadenţe*):

„Aşteptarea simţi că ţine cât un şes pustiu de viaţă.
Ai ghicit că-mbrăţişarea e zălogul cel din urmă.
Te zăresc într-o poveste cu cerdac şi cer în faţă,
Măsurând în fiecare seară ziua ce se curmă,
Şi tresari la-nvăluirea liniştilor dintre plopi,
Încercând din amintire umbra ei să ţi-o dezgropi.

Ceri văzduhurilor pâcla tainelor să şi-o despice
Şi să-ntoarcă drumul negru, aşternut ca un plocat,
Însă ochii-n pleoape, umezi, vor veghea, ca două spice,
Până ultima nadejde le va fi şi secerat."

Metaforele de aici şi din alte versuri se învârtesc în jurul aceluiaşi simbol. Din nou *seara* („ziua ce se curmă"), *învăluirea* („învăluirea liniştilor dintre plopi"), *pâcla* (într-o asociere cu *taina,* marcând o dublă imprecizie, un mister de gradul doi), în fine *plecarea* („drumul negru") într-o direcţie necunoscută. Le regăsim în alt poem (*Aşteaptă* din vol. *Silabe*), o ruga către cineva nenumit de a întârzia procesul implacabil:

„Aşteaptă ca prin mâna umbrei să treacă lucrurile toate...
Velinţa câmpului începe să se-nfăşoare-n vale sul.
Târât de bivoli, plugul nopţii va răsturna cetăţi şi sate
Şi somnul le va strânge-n fânul şi paiele dintr-un pătul.
Aşteaptă să-şi scurteze drumul îndelungarea şi să piară,
Să-ţi fie stâncile de smirnă şi paşii-n pietre ca de ceară,
Să se apropie vecia de noi şi-n şesuri să se verse,
În vreme ce din tabla legii prin grai şi rândurile şterse.
Aşteaptă să se piardă viaţa, care aţâţă şi-nfioară,
Urâtul să se tupilească pe după şurile din curţi,
Să-şi puie şi durerea noastră o coardă nouă la vioară

Şi stâlpii graniţelor negre să ţi se-arate strâmbi şi scurţi.
Atuncea, în odăjdii albe, prin plopii paznici de hotare,
Vom strecura comoara vie spre ceruri mai nemuritoare."

Seara a devenit aici aproape *noapte, vecia* este mai aproape, *stâlpii graniţelor* (hotarele) s-au scurtat şi s-au strâmbat, orizontul se închide ameninţător („velinţa câmpului începe să se-nfăşoare-n vale sul"), toate elementele figuraţiei argheziene indică o limitare a simţurilor şi o coborâre progresivă a universului obiectiv spre zona întunericului. Curând noaptea va intra în drepturi (Arghezi va pune ultima lui carte sub acest simbol) şi nu puţine versuri îl anticipează. Spicuim din *Silabe* câteva imagini: „O noapte fără nici o dimineaţă" *(Scrisorile)* sau „O noapte neagră-ntr-o turlă" *(Canină)* etc.

Este greu de spus în ce poem Arghezi este mai aproape de limită, până unde îndrăzneşte spiritul său să coboare ca să primească răsuflarea rece a neantului. Există totdeauna la el o forţă contrară, un *dublu* care se opune şi caută soluţia de salvare. Demersul liric nu este unitar, progresiv şi ireversibil. Luând ideea morţii în braţe, poetul află totuşi temeiuri de a trăi. Trecerea are un sens dublu („Când mi-a murit nădejdea şi când a înviat?"), Arghezi se zbate cu o subtilă complicitate între două limite. Însă scriind despre toate acestea nu-şi biruie poetul destinul? Poezia este deja o victorie, o palmă dată morţii care pândeşte, poezia este, în fine, o incitare şi în acelaşi timp o ocrotire, un punct de sprijin.

* * *

Lângă poezia dinainte, expresia unei stări existenţiale, stă alta care continuă un vechi dialog arghezian. Este *poezia psalmilor,* continuată în *Frunze, Poeme noi* etc. prin câteva piese remarcabile, sporind, astfel, dosarul şi aşa voluminos al unei teme fundamentale. O caracteristică a noilor documente ar fi mai profunda implicaţie a existenţialului în dialogul poet — divinitate. Factorul

spiritualist nu este absent, dar în spaţiul acestei dezbateri pătrund mai puternic neliniştile lumeşti ale poetului. *Psalmii* de acum încep să exprime într-un chip mai direct graficul unei stări de suflet. Sentimentul morţii, erosul, bucolica argheziană sunt, toate, implicate în această lirică profundă în care filozofia leapădă orice abstracţiune şi este înlocuită adesea cu ironia *(Psalmistul, Marele cioclu)*. Întâia imagine este aceea a timpului biblic când comunicarea era posibilă. Nostalgia de începuturi este veche la Arghezi, inedit este sentimentul de îmbătrânire în aspiraţie:

„Sunt un şcolar, întârziat în vreme
Şi care-ncearcă pana şi se teme [...]
Aş vrea să fi rămas ce-am fost,
La peştera cu turle de piscuri, mut şi prost,
Într-un tărâm pustiu, cu Dumnezeu,
Noi singuri între vulturi şi zimbri, El şi eu."

Pasul următor este negaţia sub forma (necunoscută până acum) a ironiei. Robul începe să-şi persifleze stăpânul, distanţa dintre ei s-a micşorat, subiectul şi-a asumat deplin (dar nu definitiv, vom vedea deîndată) obiectul. Spiritul este senin şi pe tema gravă a eşecului el creează un spectacol truculent. Dumnezeu (*Haruri*, vol. *Frunze*) aşează în calea credinciosului piedici absurde, inventează probe care pun sub semnul întrebării seriozitatea lui (robul trebuie să găurească vântul, să sece izvorul, să strivească ceaţa). După toate acestea divinitatea dispare:

„Domnul gingaş şi milosul foarte
Avea de dat porunci şi-ntr-altă parte."

Retragerea divinităţii din univers după săvârşirea Creaţiei este o temă pe care o tratează şi istoricii religiilor. Arghezi îi dă o interpretare umoristic-gospodărească. Domnul este un fel de proprietar grăbit care, după ce dă porunci de felul celor de mai sus, dispare („împărăţia fiindu-i fără de sfârşit"). Robul, rămas singur, se apucă de treabă, desface negura „în jurubiţe, iţe, fulgi şi fire",

dar muntele de ceaţă nu se clatină şi nici izvorul, încercat cu ciutura, nu seacă. Cineva nu şi-a ţinut legământul, dar cine?

„Cine şi-l calcă, Domnul sau robul Lui, cuvântul?
. . . .
Tu, suflet, nu-ntreba, nemântuit,
Care din cei doi semeni te-a minţit,
Domnul din ceruri, bun, sau Necuratul,
Că-ţi mai sporeşti osânda şi păcatul".

Răspunsul îl aflăm în alt *Psalm*, punctul extrem al răzvrătirii argheziene. Este aici o negaţie nu numai a divinităţii, dar şi a experienţei anterioare. Poemul pare un bilanţ tragic, o opţiune definitivă. Tonul este dârz, eşecurile n-au înfrânt pe poet, din căutările zadarnice el a ieşit demn şi a câştigat lumina conştiinţei:

„Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte şi silabe,
Ori pe genunchi şi coate târâş, pe patru labe.
Zărind slugărnicia şi cazna mea umilă
Ai să primeşti flămândul, mi-am zis, măcar de milă.

Încerc de-o viaţă lungă, să stăm un ceas la sfat,
Şi te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ţi pipăi pragul, cu şoapta tristei rugi,
Dau numai de belciuge, cu lacăte şi drugi.

Înverşunat de piedici, să le sfărâm îmi vine,
Dar trebuie, -mi dau seama, să-ncep de-abia cu Tine."

Ideea este reluată, cu o fabulă mai complicată, în *Psalmistul*, unde descoperim şi ceea ce am putea numi sincretismul arghezian, specific pentru această etapă. E o meditaţie care îmbrăţişează toate laturile existenţei umane, de la setea de eternitate la eros. Totul este pus sub semnul marii treceri şi al incertitudinii asupra vieţii de dincolo. Psalmistul, vechi rob al unui vis, este zdruncinat „în temelia încredinţării" şi de ce n-ar fi când, aşteptând o încurajare, dă în orice clipă peste un zid de nepătruns?!:

„De-o viaţă nepăsarea ţi-o rabd robind aici,
Înghemuit în suflet şi-n spini, ca un arici."

Ajuns la capătul unui drum lung şi greu, el cere ultimele semne de graţie divină. Exigenţele sunt, întâi, de ordin gospodăresc. Îngerii să coboare şi să cerceteze staulul şi să se îngrijească de capre, să vegheze pomii din livadă, sa ocrotească iezii, căţelandrii şi pisoii, mai mult, Dumnezeu însuşi să vina pe pământ şi să se joace cu numitele dobitoace: iedul să-i sugă degetul, căţelul să-i fure papucii, pisoiul să mângâie cu laba ciucurele bărbii. La prima vedere o viziune de bucolică mistică. Psalmistul solicită şi ocrotirea căminului. Tema paternităţii şi tema erosului conjugal sunt reluate din perspectiva, până acum calmă, a sfârşitului:

„Aibi grijă mai cu seamă, strămoşule, de fată.
Mi-e frică ce se face, pe lume, fără tată.
Simţirea-i prea gingaşe şi fragedă, de floare,
Mă urmăreşte-n taină şi noaptea, şi mă doare.
Tu nu ştii, cred, ce viaţă trăim în neamul meu,
Îndrăgostiţi în toate şi-mbrăţişaţi mereu.
Pe maica lor frumoasă, copilă şi cuminte,
Sunt şapte vârste pline de-atunci, mai ţii Tu minte?...“

Imaginea unui Dumnezeu bonom, amestecat în treburile gospodăriei, aminteşte de simbolistul Francis Jammes. Ce urmează este un fragment cu o tonalitate mai gravă. Perspectiva raporturilor dintre om şi divinitate se schimbă, simbolul eşecului întunecă viziunea idilică dinainte. Omul este „străin şi singuratic“, vitreg „în marea vecie“, el vrea, în fine, un gest de solidaritate. Harul lui este un chin:

„M-adun într-o nădejde; de-abia că se-nfiripă,
Şi clipa-mi şi ucide nădejdile de-o clipă.
Mi-ai dat pe negrăite, de ce, nu ştiu, un har
Pe jumătate dulce, însă mai mult amar“...,

şi rugăciunea psalmistului se înăspreşte, apar obişnuitele accente de contestaţie. Robul vrea, neîntârziat, să fie scăpat „măcar de îndoială“, vrea „tâlcul plin“ al lucrurilor, răbdarea lui a obosit. Divinitatea este din nou pusă în cauză. Finalul poemului aduce

imaginea pascaliană a fragilităţii şi demnităţii omului într-un univers dominat de raporturi absurde:

„Cine mi-a spus ca omul e înălţat şi mare
Pentru că ştie singur dintre făpturi că moare?
Că-i trestie plăpândă, cu trestia de-o fire,
Hirotonit, el singur, cu harul de gândire?
Ce nu afla maimuţa, din spusa nimănui,
Ar fi o-ndreptăţire şi o nobleţe-a lui.
Fantomă trecătoare, el ar fi fost să fie
Dumnezeiasca lumii sublima mărturie.
Atâta avuţie ascunzi, şi-ntre comori
O socoteşti deşartă pentru că ştii să mori?“

Relaţiile mai sunt cercetate o dată într-o parabolă lirică *Focul şi lumina* (vol. *Poeme noi*), în chipul unei şezători antonpanneşti. Tema ar fi aici reîntoarcerea lui Dumnezeu, după o lungă absenţă, în univers. Stilul este când ironic, când grav. Într-un sat indeterminat geografic, oamenii suferă de o boala ciudată, timpul se surpă, iarba se învineţeşte. Intervine o voce supranaturală (Vocea Mare) care, anunţând sfârşitul lumii, vrea să lămurească esenţa vieţii celeste, însă gestul Demiurgului întâmpină împotrivire. Omul a pierdut limbajul comunicării cu divinitatea. Îndemnat să vorbească, potcovarul se apără invocând înstrăinarea îndelungată a divinităţii de om:

...“— Mi-e greu.
Ce? am vorbit vreodată, să ştiu, cu Dumnezeu?“

Fiind vorba de moarte, să amintim şi viziunea umorescă din *Marele cioclu*. Înmormântarea este o petrecere cu cimpoaie, naiuri şi scripci, bocete ciudate, coruri de iezi etc. Fantezia argheziană fabrică imagini noi pentru a marca o neînţelegere veche. Volumele *Cadenţe, Silabe, Ritmuri, Noaptea* sporesc numărul lor în nişte poeme care, judecate separat, sunt admirabile. Reţinem într-un loc *(Ghersul îngânat)* ideea divinităţii contaminate de angoasa omului:

„Vreau să-ţi sărut odată opinca de lumină,
Dar, ca şi mine, nu ştii ce-i tihnă şi hodină“,

în altă parte sugestia de înstrăinare cosmică a omului *(Cale frântă)* şi, încă o dată, de răzvrătire şi intrare în haos:

„Uitat între pământuri şi ceruri, în strâmtoare,
Nu mai ştiam cunoaşte nici calea, nici solia
Şi-am doborât cu pumnii şi umerii solia...“

sau sentimentul de gol interior, de zădărnicie a luptei pe acest plan *(Sufletească)*. Un *Psalm (Silabe)* readuce simbolul lui Isus (simbolul sacrificiului uman) părăsit într-un univers pustiu, sub ochiul indiferent al cerului. Versurile depăşesc şi aici spiritualul (religiosul) spre existenţial. Ce se impune este viziunea tragică şi măreaţă, în ciuda numeroaselor înfrângeri şi umilinţe, a *omului îndoielnic* pe care îl profilează lirica lui Arghezi.

* * *

Un punct de sprijin este pentru Arghezi arta. Împreună cu universul mic şi căminul, arta (poezia) reprezintă un spaţiu de securitate pentru *omul îndoielnic*. El o concepe simplu, ca pe un meşteşug învăţat de la natură, deopotrivă cu arta olarului. Al doilea element este jocul. Poezia este un joc nevinovat cu „scame, aţe şi nimicuri“ — scrie autorul intr-o jovială *Postfaţă* la volumul *Ritmuri* (1966). E chipul bonom arghezian de a trezi îndoiala faţă de gravitatea simulată, tiranică a literatului de profesie „măreţ, confuz şi vag“ (*Monopol*, vol. *Ritmuri*). Detaşându-se de imaginea poligrafului fudul, Arghezi reduce actul de creaţie la un meşteşug pur formal, la o potrivire de cuvinte spre disperarea belferilor loviţi — scrie poetul în altă parte — „de neputinţa de a se juca”. Jocul are însă un rost şi în balamucul cuvintelor („trebuieşte povestit / Balamucul ce-a ieşit“) se exprimă „o viaţă şi o nefericire“. Există aici şi în alte texte ce privesc condiţia creatorului şi

a poeziei o notă păcălitoare, nastratinească, ea nu trebuie însă să ducă la ideea greşită că în spatele meşteşugului nu se află nimic. Dimpotrivă, câtă seriozitate, ce foame de totalitate, câtă dorinţă de a îmbrăţişa zările! Formula *Arghezi — geniu verbal* care, prin Ion Barbu şi Vladimir Streinu, a intrat în limbajul criticii române, trebuie folosită cu circumspecţie. Ea ascunde principial o negaţie, negaţia unui poet al profunzimilor. Arghezi pune poezia (şi de aici poate vine confuzia) în şirul îndeletnicirilor naturale, simple, dar fundamentale. Harul vine de la buruieni şi gâze, versul reface un ritm al materiei, materia un ritm al cosmosului. Cercetând fărâmele de lumină din lucrurile mici şi învăţând de la ele devoţiunea şi ordinea, poezia intră, aşadar, în contact cu forţele vieţii universale. Arghezi detestă, nu mai încape discuţie, *literatura*, în sensul pe care îl dădea termenului Verlaine, dar se desparte de poeţii moderni care, dezgustaţi de retorica tradiţională, încifrează versul. Noţiuni sacre pentru alţii: *inspiraţie, iniţiere, poezie pură, ermetism, dicteu automatic* — n-au pentru Arghezi nici un înţeles. Printre *moderni* el face figură de barbar, printre *tradiţionalişti* el este un iconoclast. Tema creaţiei (care revine în toate volumele de versuri noi) este asociată, ca şi în celelalte cazuri, cu alte motive. Vorbind despre poezie, Arghezi nu poate ocoli noţiuni grave ca destinul individual, locul lui în cosmos etc. Niciodată nu vom găsi la el o temă pură, un poem care să trateze de la început la sfârşit un unic subiect. Un *Cântec de seară* (vol. *Frunze*) începe cu sugestia poeziei ca formă de salvare a existenţei („am cântat pe câte scule, ca să-mi rabde viaţa“) şi ajunge la ideea divinităţii:

„Şi cu fruntea ridicată, ca un stei în rugăciune,
Umilit şi trist cerui şi nesfârşitului de sus
Coarde noi şi alte glasuri în cântare sa răsune
Şi, pe rând, în timpul nopţii visu-n ele mi l-am pus“.

Frecventă este, în legătură cu actul creaţiei, ideea dificultăţii de a redebuta. Orice poem este un început, un efort uriaş de a stăpâni

cuvântul. La un poet cu o tehnică de a versifica atât de solidă, insistenţa asupra greutăţii de a scrie pare o frivolitate. Ştiind însă că cel ce se plânge de această dificultate a debutat de trei ori şi a publicat la 47 de ani prima sa culegere de versuri, îndepărtăm ideea de afectare, răspândită printre oamenii de litere. Greutatea de a începe se leagă la Arghezi, cum s-a putut constata şi mai înainte, de o viziune mai largă. Poezia este creaţie, creaţia este un început, o organizare a haosului iniţial, un vers bine curgător este o despărţire a pământului de ape. Poetul se găseşte, în orice punct al vieţii lui, în postura Creatorului din *Biblie*. Pagina albă este haosul dinaintea logosului, cuvântul potrivit în propoziţiune este izbânda din ziua a şasea. Deosebirea este că după o clipă de contemplare, poetul reia totul de la început. După cincizeci de ani de trudă, condeiul se teme încă, poezia iese dintr-o fervoare înnoită a îndoielii de sine:

„Te temi şi-acum de ce te-ai mai temut,
De pagina curată şi de rândul,
Şi de cuvântul de la început.
Te sperie şi litera şi gândul."

(Frunze pierdute)

O poezie cu caracter gnomic *(Poetului necunoscut*, vol. *Poeme noi*) şi o parabolă (*Privighetoarea*, vol. *Cadenţe*) pun problema sacrificiului şi a libertăţii creaţiei. Poetul e blestemat să ridice un altar, dar ca pietrele altarului să ţie — „cer inima şi viaţa zidite-n temelie". Simbolul din *Privighetoarea* (parabolă în genul lui Oscar Wilde) este acela din *Flautul descântat* şi *Şoim şi fată*. Închisă în colivie şi ademenită cu seminţe, filomela rămâne întristată, se zbate, se răneşte. Libertatea este hrana adevărată a creaţiei.

* * *

În poezia postbelică a lui Arghezi puternică este latura gnomică. Un ton sfătos, o încercare de ierarhizare morală a valorilor aflăm şi în poemele mai vechi. Plăcerea de a da sfaturi sporeşte

o dată cu vârsta. *Inscripţiile* din *Poeme noi, Sus* din volumul *Cadenţe*, *84* din *Silabe* recomandă o pedagogie a muncii şi a speranţei. La bătrâneţe, Hugo voia să se alieze cu nepoţii împotriva moralei părinţilor şi cerea eliberarea frenetică a simţurilor, dispreţuirea dogmelor. Arghezi este mai circumspect, *inscripţiile* sale laudă îndrăzneala, omenia, aşteptarea cu demnitate a sfârşitului. Etica *omului îndoielnic* se bazează pe ideea efortului, a datoriei împlinite:

„Fă-ţi datoria până-n capăt, bine.
Sunt datorii şi ţelul şi povara"...

Femeia este forţa propulsoare, ţelul şi răsplata bărbatului. Tot ce face el se supune acestei zeităţi fragile:

„Muşcat de colţii stâncii şi sângerat în coate.
E jertfa lui de sine, aprinsă de-o idee.
Ideea, ca şi lupta şi pâinea,-i tot femeie.
Sunt toate ale tale şi toate pentru tine.
De nu, atuncea pentru cine?
Căci darurile toate aduse ţie ţi-s,
Primind în schimb o floare, fragilul tău surâs.
Făptură de petală şi de un bob de rouă,
Dă-i zilnic dimineaţa o bucurie nouă,
Ofranda de răsplată e poezia lui.
O alta, mal suavă şi mai cinstită nu-i."

După o deschidere atât de largă spre o morală a solidarităţii, urmează (mecanism de acum cunoscut) o repliere, o ridicare a punţilor. *Omul îndoielnic* este înconjurat de primejdii, durerile lui interioare trebuie ocrotite şi însingurarea voluntară este o cale. La lumina şi în liniştea ei înfloreşte taina, spiritul ia act de condiţia lui. O imagine extraordinar de plastică a acestei retrageri în sine aflăm în poemul *Nu spune* (vol. *Poeme noi*):

„Clădeşte-ţi, frate, viaţa cu peşterile-n tine,
Departe de-altă viaţă, departe de-altă rază.
Şi pardosindu-ţi noaptea cu lespezi de rubine,

Vei şti tu singur dacă se sting ori scânteiază.
O punte duce-n bezna-ncuiată cu zăvor.
Sfărâmă-i-o şi puntea, aruncă-ţi şi unealta.
Tu vei cunoaşte singur, şi-nvins şi-nvingător,
Ce goluri şi prăpăstii îţi leagă-o zi de alta."

Poemul este străbătut de suflul orgoliului romantic, ispita *piscurilor de piatră* din tinereţe tulbură încă o dată liniştea amurgului. Bătrânul leu îşi scutură coama, şi natura calmă de până atunci intră deodată în stare de agitaţie, îndoiala este pentru omul arghezian suferinţa, dar şi forţa lui. A fugi de trândăvie, a căuta primejdia şi lupta este singura soluţie demnă pentru individul ameninţat să fie frânt de timp, de univers, de semeni. Fără vreo altă legătură în plan filozofic, Arghezi se apropie aici de morala eroică şi tragică a lui Camus:

„Neadormit şi teafăr se cuvine
S-arunci şi trândăvia ispitei de la tine.
Primejdia s-o cauţi de-a dreptul, într-adins.
Nu te lăsa de semeni şi timp rănit şi-nvins.
Cu traista în spinare, cu câinele tău, leul,
Dă luptă neîntreruptă cu ceasul rău şi greul.
Călătorind de-a pururi prin zări şi peste zare,
Să nu te afle viaţa culcat, dar în picioare."

* * *

Poezia universului mic, poezia căminului şi poezia erotică formează în versurile de bătrâneţe ale lui Arghezi un capitol special. Ele constituie spaţiul de ocrotire a spiritului. Păsările, dulăii din curte, buruienile sunt nu numai probe ale încorporării şi, deci, ale revelaţiei divinităţii în lumea pe care a părăsit-o de la creaţie (soluţie panteistă), ele devin aliaţii *omului îndoielnic*, temeiul rezistenţei sale. Înconjurat de vieţuitoarele mici, ocrotit de familie, el se simte în siguranţă, umbrele neantului se opresc la poarta ogrăzii. Itinerarul spiritual arghezian începe cu un *pisc ipotetic*

(simbolul retragerii orgolioase) şi se termină în *cămin*, spaţiul securizant, *l'objet ponctuel*. Căminul înseamnă şi o natură domesticită (grădina, câinii, caprele, păsările de curte şi păsările care îşi fac cuiburi în arbori). În poeme va fi vorba mereu de aceste elemente (*Psalmistul* este un exemplu). Mai este ceva: credinţa poetului că gâzele şi buruienile au „ţandăra lor de lumină", participă, cu alte cuvinte, la viaţa cosmică. Solidaritatea cu ele (*franciscanismul* arghezian de care a vorbit critica mai veche) reprezintă o aspiraţie spre totalitate, a cunoaşte viaţa măruntă a materiei este a intra în contact cu ritmul universal, a prinde un capăt din firul ce duce spre Creatorul suprem. În poemele bucolice din *Frunze, Poeme noi, Cadenţe* etc. universul mic are îndeosebi o funcţie compensatorie, reprezentând un leac împotriva angoasei. Să cităm dintr-un *Cântec la fereastră* (vol. *Frunze*):

„Făptură-ndură-te-mprejuru-mi în fiecare ceas întreagă,
Acoperă-mă-n flori şi iarbă, ca un bordei,
Fără să-ncerce mintea mea să te-nţeleagă,
Sileşte-mă să te visez de-a pururi şi să te cânt în cor cu-ai mei.
Trimite-mi păsări la fereastră şi rândunele ziditoare
Să-şi puie cuiburile-n streaşini subt paza gândurilor mele,
În puful nopţii adunate, dintre cămin şi-nvelitoare [...]
Învaţă-mă, făptură, limba cu care floare şi gândac
Stau înţeleşi în taina ierbii şi se-nţeleg cu necuprinsul
Şi-nţelepciunea unui nufăr răsfrânt şi oglindit în lac.
De ce-aş simţi că suie vremea şi n-aş opri-o pas cu pas,
Să văd că singură din urmă îmi dă năvală şi mă curmă.
Când mi-ar ajunge, la suişuri, un bob de trup, un fir de glas
Şi-un crin în fund cu-o piatră scumpă să-mi fac din el un cuib curat?"

Este una din numeroasele rugi pe care poetul, în amurgul vieţii lui, le adresează unei făpturi dominatoare. Păsările, copacii din faţa porţii, florile, gândacii ştiu *taina* pe care poetul n-o cunoaşte, ele comunică în tăcere şi modestie cu divinitatea („şi se-nţeleg cu necuprinsul"). Dorinţa finală este ca poetul să-şi facă un „cuib

curat“ în piatra ascunsă în teaca unui crin. Dorinţă desigur de reintegrare în viaţa materiei, sentiment de comunicare cu lumea boabelor şi a vieţuitoarelor dispreţuite, voinţă de a ajunge prin celebrarea miniaturalului la ceea ce este etern, absolut în univers. Dar dedesubtul acestor straturi de simboluri este un altul ce porneşte dintr-un adânc instinct de apărare. „Cuibul curat“ instalat în inima infinitezimală a unei flori este, metaforic vorbind, locul unde spiritul bolnav de angoasa morţii se retrage pentru a prelungi cu o clipă viaţa ce se curmă, însă acest spaţiu securizant este fragil, soluţia este provizorie, după oarecare timp pereţii cedează şi *omul îndoielnic* este confruntat din nou cu duşmanii lui dinafară şi dinăuntru. *Căminul* este o soluţie mai durabilă. Arghezi îi va dedica multe poeme. S-a vorbit de Victor Hugo şi de arta lui de a fi bunic. Puţini au cântat ca Arghezi bucuria paternităţii şi plenitudinea vieţii conjugale. Casa, femeia, copiii, apoi vieţuitoarele din curte constituie străjerii lui, armele de apărare împotriva adversarului implacabil. El a introdus pe soţia lui, Paraschiva, şi pe copiii Mitzura şi Baruţiu în mitologia sa lirică. Iezii, dulăii gorjeni care-l petrec prin gard când pleacă şi-l aşteaptă neliniştiţi la poartă au devenit, de asemenea, personajele unei bucolici fermecătoare. Pasul dulce al femeii alungă urâtul, *„ce monstre délicat“*, zâmbetul ei îndepărtează alt monstru, îndoiala:

„Cui să-i vorbesc de nu ştiu ce mă doare?
Cine s-asculte sufletul e-n stare
Cu degetul trecut în cingătoare,
Fără să-mi ceară să-i vorbesc mai tare?

Tu pricepi din gest. Într-o privire
Păstrai comoara ce-mi lipsea
Şi cunoşteai şi din închipuire
Ce bolţi de cer vegheau deasupra mea.

Dar când venea s-asculte îndoiala
La uşa-ntredeschisă către vis,

Îţi auzeam pantoful şi podeaua...
Şi-atunci ştiam că uşa i s-a-nchis."

Cu aceasta am intrat în sfera propriu-zisă a erosului arghezian. Surprinzătoare, reluarea unei teme de care în tinereţe poetul s-a ocupat puţin şi cu răceala celui obsedat de mituri esenţiale. În *Cuvinte potrivite* aflăm orgoliul hiperionian, detaşarea de idealul iubirii comune. Cine nu cunoaşte versurile teribile din *Inscripţie pe un portret?*

„Mi-am stăpânit pornirea idolatră
Cu o voinţă crâncenă şi rece;
Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră".

Iubirea trebuie să rămână în stare de logodnă (logodnă mistică, desigur), ideea căsniciei este îndepărtată ca o soluţie potrivnică artei. În *Flori de mucigai* sunt înfăţişate suferinţele şi deliciile erosului carnal, bucuriile trupului tânăr, vraja simţurilor excitate de o claustrare îndelungată. În *Poeme noi*, Arghezi îmbrăţişează, cu o ardoare pe care n-am fi putut-o bănui, erosul conjugal. Când un poet trecut de 70 de ani scrie despre dragoste, este aproape sigur că poemele lui sunt nişte delicate reflecţii. Poeziile erotice ale lui Arghezi sunt, cu puţine excepţii, poezii de *sentiment,* el scrie la vârsta patriarhilor versurile pe care ar fi trebuit să le scrie când era tânăr. Erosul nu este, se înţelege, pur, în afara temelor mari ce obsedează acum spiritul arghezian. El se asociază uneori, ca la romantici, cu moartea, alteori tânjirea erotică se confundă deliberat cu tânjirea cosmică. *Năluca* aduce sugestia eminesciană a timpului care creşte în urmă aburind imaginea iubirii îndepărtate. În oglinda vremii, chipul femeii apare „tot mai lămurit nedesluşită":

„Nici vocea, nici privirea nu mai vin.
Te-aud, te văd din ce-n ce mai puţin
Şi risipită-n mine, fărâme şi crâmpeie,
Te-adun şi nu pot strânge din ele pe femeie".

Indecizia care, sub raport moral, este nota dominantă a mitologiei argheziene pătrunde şi aici. Arghezi transformă imposibilitatea de a opta într-un prilej de suferinţă dulce, de farmec trist:

„Voiam sa pleci, voiam şi să rămâi,
Ai ascultat de gândul cel dintâi.
Nu te oprise gândul fără glas.
De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?“

Ambiguu este simbolul *străinii* care apare de două ori în poemele lui Arghezi. Străina pare a fi *(Aşteptare)* iubirea care nu mai vine. Grădina, vieţuitoarele din curte tânjesc, poetul, asemuit unui copac bătrân, se desfrunzeşte. Este vorba şi de o nuntă cu martori aleşi dintre iezi şi porumbei, şi gândul ne duce atunci la alt fel de nuntă, mioritică. Cine este atunci străina aceasta aşteptată cu o ardoare tristă? Geniul poetului este de a nu lămuri. În alt poem *(Streină)* vine vorba din nou de făptura ciudată, pornită de departe — „din insula pribeagă dintre vecii şi moarte“ şi asemuită unei insule plutitoare „desprinsă dintre zodii“. Finalul interogativ pune un voal peste simbol:

„O insulă şi-o luntre plutiseră-mpreună.
Talazele frământă, bat neguri de furtună
Şi-aleargă să le soarbă prăpastia, întregi.
Nu ai putea tu vraja ispitei s-o dezlegi?“

Alte versuri celebrează mai direct iubirea calmă şi fecundă a femeii, zeiţa protectoare a căminului. Dantela inspiră harpa, vrejul de carne al femeii a încolăcit trupul poeziei *(Ecourile acestea)*. Erosul nu mai împiedică acum zborul artei. Îşi face loc în versurile argheziene şi boala de origine erotică: tânjirea („tânjesc pe îndelete“) de care suferă, în genere, tinerii ca de pojar. Pojarul îl face acum omul bătrân, trecut prin multe, prins cu mâinile lui slabe de umbrele amurgului. Îndestularea („pătulul mi-e plin“) nu linişteşte sufletul. Sufletul trece prin criza juvenilă a setei de ceva nedesluşit, desigur iubirea:

„Mi-e silă de toate,
de rău şi de bine.
Mi-e foame de tine“.
(Mi-e sete)

Să reţinem în poemele erotice argheziene şi simbolul mai vechi al cerului îmbolnăvit de patima lumească a dragostei *(Solie pierdută)*. Îngerii trimişi din Tării să ducă vestea imaculatei concepţiuni sunt ademeniţi de mugurii de floare şi priveliştea germinaţiei pământeşti trezeşte în ei un simţ necunoscut. Bărbat şi femeie (îngerii au, totuşi, sex!), uniţi de o vrajă nouă, ei execută în jurul lunii un zbor nupţial cosmic:

„Şi s-au cuprins ca râpa-ncleştată-n pisc de stâncă,
Şi sărutarea gurii le-a fost în slăvi adâncă.
Şi graiul stins şi suflul mut.
Aripile din ceruri le-au căzut.“

Intervine în această explozie târzie a simţurilor şi frâna morală (*Dragoste târzie*, vol. *Cadenţe*). Tulburată pentru o clipă de o patimă străină, pacea căminului reintră în drepturile ei. Înţelepciunea triumfă, dar cu tristeţe, asupra sentimentului:

„Femeie pătimaşă, aprinsă, uscăţivă,
Eşti tânără, trufaşă şi frumoasă.
Mă vrei al tău şi-atât, şi nu-ţi mai pasă
De toţi ai tăi, de toţi ai mei,
Jertfiţi unei femei.
Ai vrut să te desfaci dintre dantele,
Să mi te dai ca versurilor mele.
Beţia te prinsese de o dată,
Şi vrei să fii a mea de tot şi toată.
Călcând o pravilă, uitând
Că ai ieşit din rând,
Şi te-am făcut să suferi, ştiu,
În ce aveai în tine mai zvâcnit şi viu.
M-am prefăcut că nu-nţeleg,

Ca să rămâi ce eşti, şi eu întreg,
Şi te-am jignit cu voie, să mă ierţi,
Poţi să blestemi şi să mă cerţi,
Din depărtarea care îţi ascunde,
Cu plânşii ochi, şi coapsele rotunde."

* * *

Tudor Arghezi nu abandonează în ultimele lui cărţi tema patriotică. *Bună dimineaţa, primăvară*, *Întoarcerea la brazdă* (vol. *Cadenţe*), *Mamă ţară, Cucul, Oltenească* (vol. *Silabe*), R*ecunoştinţă, Hora Unirii* (vol. *Ritmuri*) reiau cu o expresie alegorică sau direct ideea mai veche din *Belşug* şi *Flautul descântat*. Imaginea naturii întinerite se asociază aici cu imaginea patriei în noua ei evoluţie. Arghezi nu evită la acest punct stilul idilic grandios, tonul sărbătoresc al lui Alecsandri: Ţara „din răspântii verzi" este îmbrăcată în cămaşă de in şi borangic, tivită „cu chenare de iederă şi spic", la poale cu „văpăi şi garoafe", „boance şi crăiţe". În fine, ca la Eminescu şi Goga, patria este un eden cu o natură fabuloasă: piersicile sunt „cât dovlecii", spicul grâului „cât cocoşii", în ape cresc crapi „cât berbecii". Înstrăinat o vreme de acest eden, poetul acuză suferinţe adânci (şi nu ezită să-şi numească un poem cu o veche formulă semănătoristă: *Întoarcerea la brazdă*). „Nevrednica odraslă de plugar" nu poate trăi departe de vatră, în călătorie el pleacă însoţit de fluier, cuţit şi de câinele „asmuţitul". În alt loc exaltă originea lui oltenească (ulterior contestată de cercetători), păsările, dulăii Gorjului. Unele poeme de acest fel sunt ocazionale şi n-au substanţă lirică (*Cucul, Bade Ioane, Colindeţ, La mulţi ani* etc.). În opera unui mare poet există şi reliefuri mai joase, nimic scandalos. În ultimii ani de viaţă Arghezi nu mai manifestă aceeaşi exigenţă în alcătuirea cărţilor sale. El pune la un loc însemnări vechi, variante la poeme deja publicate, alături de altele în care marca geniului arghezian se vede. Aspectul lor mozaical

sare de la început în ochi. Să le vedem, totuşi, şi pe acestea ca documente ale unei extraordinare longevităţi în artă.

Ritmuri (1966) e, de exemplu, un caleidoscop cu versuri noi şi vechi, venite din toate zonele sensibilităţii. Poemele de aici nu concurează altele, hotărâtoare, reprezentative, le nuanţează numai, încât unele par, şi chiar sunt în realitate nişte variante la psalmi sau la *Flori de mucigai.* Un gest tandru, o amintire familiară, o lacrimă, un vrej subţire şi firav, o pasăre adăpostită în cutia de scrisori, un copac legănător, decesul, apoi, al unui câine sunt notate cu o caligrafie fină, în mici poeme elegiace sau euforice. Ipostaza sentimentală, familiară, cheamă însă alta gravă, cosmică, existenţială, şi ea nu întârzie să apară. Cu aceasta intrăm propriu-zis în substanţa lirică a *Ritmurilor.* Câteva poeme *(Marile tăceri, Ţie, Psalmul mut, Două stepe, Omul meu)* merg din nou în direcţia psalmilor din *Cuvinte potrivite* şi volumele mai noi, altele *(Blesteme de babă, Doi flămânzi, Tecla)* ies din pasta groasă a *Florilor de mucigai.* Tonalitatea e aceeaşi şi într-un caz şi în celălalt, fără accente noi, răsturnătoare. Ca şi în *Poeme noi, Cadenţe, Silabe,* gesturile energice de făgăduinţă se dizolvă în mâhniri, tristeţi potolite şi păreri de rău:

„Voiai să uiţi de tot, să uiţi de toate,
Si, încercând, văzuşi că nu se poate,
Să fie leac? Să ţi-l aducă cine?
Că morţile, şi ele, se-ngrămădesc în tine."

Trecând peste alte elemente cunoscute, reţinem senzaţia de noapte grea, de singurătate cosmică, de mister insondabil, în ordine materială şi transcendentă în *Două stepe*:

„Drumul s-a strâns din lume ca o sfoară.
Gheme de drumuri zac în eleşteu.
Hambarul n-a lăsat nimic afară
Noaptea-ncuiată e, cu lacăt greu.

...Hai, calule, hai, câine, pământeşte
Să batem, frânţi, cu pumnii în pământ."

Psalmul mut şi *Omul meu*, poeme de factură dramatică, faustiană într-un chip special, dau aceeaşi senzaţie de pribegie într-un cimitir al visurilor eşuate. Universul e prevăzut în această reprezentare romantică spiritualistă cu drugi şi lacăte grele: ceea ce ochiul observă dispare, totul e pus sub pecete şi blestem. Pornit din drama existenţei individuale, lirismul ajunge să sugereze imaginea unui univers ostil, inaccesibil, un joc de forţe obscure. Lumina conştiinţei devine, atunci, zadarnică şi poetul are nostalgia unei existenţe amorfe, nediferenţiate:

„M-ai fi uitat mai bine legat de-o rădăcină,
Să mă prăvale timpul, trunchi putred, peste ea
Şi candela pribeagă-a scânteii de lumină
Să nu mi-o duc purtată de vânt până la stea.

Mă zgârie şi spinul şi cremenea şi fierul.
Şi rabd în veac ispita vicleanului meu vis.
La ce mai foloseşte făpturii giuvaerul,
Ce se-apără-n cutia în care l-ai închis?“

Arghezi sentimental sau faustic e dublat, în *Ritmuri*, de poetul terifiantului, al materiei degradate, al mizeriei fiziologice, de liricul, într-un cuvânt, cu o mare sensibilitate la grotesc şi caricatural. *Blesteme de babă* şi *Ce mai năvală* trimit, cum indică şi autorul, la ciclul *Letopiseţi,* iar *Doi flămânzi*, *Tecla* la *Flori de mucigai*, încât poemele trebuie integrate în contextul lor liric originar. Blestemul, cu o întinsă tradiţie în lirica românească, poate fi înţeles la Arghezi mai întâi ca un pamflet, în care violenţa colorată a expresiei, acumularea de reprezentări groteşti au un efect discreditator absolut. E viziunea forţelor devoratoare în univers, a germinaţiei larvare şi a proliferării monstruoase. La Arghezi totul ia înfăţişarea unui complot al verminelor: freamătul colosal de libărci şi căpuşe, de broaşte, lipitori şi râme, de negre omizi, păianjeni şi gândaci dă poemului o senzaţie apăsătoare de macabru apocaliptic:

„Când ai iubi şi tu să te trezeşti că-ţi trece
Pe frunte-o mână moartă, cu mângâierea rece.
Să te trezeşti că buza ţi-o prinde s-o sărute
O hârcă jumătate cu carne, şi că pute."

Cu greu s-ar putea inventa nepotriviri mai abjecte, suferinţe mai grele, duhori mai greţoase, materii mai degradate, pentru a egala imaginea acestor blesteme meticulos savante.

* * *

După ce în *Frunze, Poeme noi, Cadenţe* şi celelalte volume Arghezi ne-a arătat când faţa lui încruntată şi umbroasă, obosită de o luptă lungă şi inegală, când pe aceea bonomă de părinte de familie, înconjurat de vieţuitoarele ogrăzii şi înfrăţit cu o natură tandră, ocrotitoare, când figura lui de sfânt bătrân şi frumos rătăcit în epoca industrială, aşteptându-şi cu o senină mâhnire despărţirea de lume — el sugerează, în *Noapte* (1967), cu mai mare stăruinţă presimţirea morţii şi, ce curios, ne dă o imagine marcat clasicistă a vechilor motive lirice. Acesta ar fi elementul nou. Aparent nimic nu s-a schimbat (senzaţia copleşitoare de goală singurătate, sentimentul acut al dualităţii morale, presimţirea unei lente disoluţii etc.), dar, văzând sârguinţa pe care o pune poetul în a trata aceste nelinişti şi a le da expresia cea mai elocventă, ai de îndată impresia că dramatismul moral de care este vorba trece în artă într-o imagine purificată şi stăpânită. Căci cine are atâta linişte să-şi înfăţişeze în versuri, ireproşabile prozodic, gândul morţii are şi cheia unei atitudini mai detaşate, contemplative, de vultur ce pluteşte deasupra dezastrelor de pe sol. Sentimentul că Arghezi îşi retrăieşte acum îndoielile altei vârste îl dă, în poemele mai noi, şi revenirea la discursul liric de tip clasic şi la versurile gnomice. Temele dinainte sunt tratate, aici, mai discursiv, poetul deschide şi închide paranteze, aduce explicaţii suplimentare acolo unde totul, în fapt, nu-i decât sugestia unei suferinţe indescifrabile. El lămureşte, în acest chip, mai mult decât ar fi necesar, ideile şi viaţa morală puse în ele. Înainte de a fi un act de existenţă, o

confesiune lirică, poemul devine un act literar pur: cu invocaţia de rigoare, întrebările retorice, metafora ambiguă savant ticluită, cu, în fine, acea expunere de motive în jurul unei unice idei, proprie poeziei mai vechi de concepţie şi, mai îndepărtat, artei poetice clasice. *Tainul meu*, ca să luăm un exemplu, deschide volumul *Noaptea* în tonul unei epistole amicale, cu observaţia doar că printre rânduri împăcate poetul strecoară şi ideea unui destin aspru şi (obişnuita antinomie argheziană!) divin:

„Isuşii mei sunt şoapte de Isus.
Nu-s numai ale mele, că vin cumva de sus.
Nu vreau răsplată alta, cuvintele-mi ajung,
Că rănile din suflet cu şoapta vi le ung.
E undelemnul candelelor sfinte
Şi-s mângâiat de-asemeni, ca frate şi părinte...“

Şi mai evidentă e această plăcere de a scrie în poemele ce tratează direct tema dualităţii. *Caut cheia pe-ntuneric* e o explicitare, parcă, a faustianismului arghezian de care vorbea E. Lovinescu şi, după el, întreaga critică:

„Sunt în mine nişte doi
Şi-ncerc chei mai vechi şi noi
Pentru taine să descuie.
Uşile-s bătute-n cuie.
Şi vâr cheile în broască
Poate-or fi să se cunoască...“

Tot aşa *Pribegie*, replică mai retorică, în versuri mătăsoase de 14 silabe, la poemele metafizice pe care le ştim:

„Pribeag prin noaptea lunii, neliniştea mă fură.
M-am întâlnit cu mine la câte-o cotitură.
M-am despărţit în două cu-o pravilă-nţeleaptă:
Unul colindă lumea şi celălalt aşteaptă.“

Sunt şi versuri *(Aluatul, Bine şi rău, Psalm de tinereţe, Psalm)* unde liniştea şi echilibrul clasic de care vorbeam se încorporează în chiar materia lirismului, fără divagaţii. Acestea reproduc mai

fidel ritmul confesiunii şi au o mai pronunţată notă tragică, deşi impresia că poetul poartă un cordial taifas cu Dumnezeu rămâne. În *Aluatul*, după ce evocă circumstanţele rele prin care trece sufletul său credincios, cu ştiuta, falsa atitudine de umilire păcălitoare („Şi dintre toţi cuminţii rămân eu cel mai prost“), poetul îndreaptă discuţia spre o problemă mai dureroasă, şi aceasta cunoscută, dar spusă, aici, într-un chip mai blând, ţărănesc. E fireşte vorba de interogaţia adresată divinităţii, rămasă şi ea la aceeaşi atitudine de rodnică expectativă. Deosebirea e doar că dialogul pare acum un schimb de reproşuri aruncate, fără ură, peste gard. În curtea vecinului obosit şi el de toate:

„Dar neputându-mi gândul de om să mă ajute,
Mă las în voia şoaptei din fagi pe neştiute.
Aş vrea să ştiu, privindu-ţi Tăriile cu zimţi,
Dar ce-i a şti? De-ajuns e-atât: numai să simţi,
Te căutam prin lume să mă-ntâlnesc cu Tine,
Să-ţi spun că ce făcuseşi putea ieşi mai bine.“

Să se observe nota morală a poemului. Ea e şi mai evidentă în alte versuri din aceeaşi constelaţie spirituală. *Bine şi rău* e o liniştită artă poetică, dintre acelea ce voiesc a lua într-o zonă calmă temperatura şi viteza uraganelor îndepărtate. Autorul expune pe scurt, ca în *Psalmistul* din *Poeme noi*, soarta lui trăită între „nădejde tristă şi-ndoială“, terorizată de absenţa Creatorului („te căutam în tainica Ta lipsă / Prin Testamente şi Apocalipsă“). Nu lipseşte nimic din această socoteală gospodărească a eşecurilor şi a speranţelor triste, nici chiar, spusă foarte limpede (în acel chip ce confirmă o intuiţie mai veche a criticii!), ideea panteismului fundamental:

„Simţindu-Te zvâcnind în rădăcini
Te mai simţeam în spice şi-n tulpini.“

Poemul în discuţie e un model de transcriere didactică a viziunilor negre dinainte. Se simte nota protocolară („dă-mi voie, negăsită arătare“) şi învinuirea blândă, în stil de amicală tachinărie:

„Dar mare-Aprinzătorule de stele,
Cum de-ai făcut şi-atâtea lucruri rele?“

Sigur că tonul e forţat şi peste versuri pluteşte un nor de spaimă şi deznădejde, dar ce se observă întâi şi ce e, în fond, dominant în poemele din această fază este sentimentul de reculegere şi stăpânire de sine, rareori înlocuit cu o observaţie mai dură, cum e aceea din finalul unui *Psalm* compus cu mai puţină retorică:

„Tu n-ai făcut pământul din milă şi iubire,
Îţi trebuia loc slobod, întins, de cimitire.“

Apare însă, după atâta linişte nefirească şi atâtea poduri de ceară întinse peste abisuri negre, şi o expresie mai directă. mai neted lirică, de a trăi între zodii ca altădată intre două lumi. E senzaţia copleşitoare că universul se pregăteşte să intre intr-un somn fără vrajă, că întunericul coboară în lucruri:

„O voce umblă-n crucea nopţii, poate-o şoaptă.
Parc-o aud şi parcă nu
Vorbind cu dumneta şi tu,
E singuratecă şi depărtată,
Mă strigă câteodată.
Se-aude, se arată
Suspinată.
E poate un ecou, un semn, un funigeu
Al unui gând de prin trecutul meu
Rămas pe lângă vreo fântână,
Într-un salcâm ori în ţărână,
Care mă caută crezând ca m-a pierdut.“

* * *

Frunzele tale (1968) adună picturi vechi, fragmente de poeme, variaţiuni pe teme cunoscute. Se vede aici, mai bine decât oriunde, că poetul s-a zidit în temele sale ori temele l-au zidit pe poet: s-au fixat între el şi lumea dinafară, şi ce îi este îngăduit să

facă e să privească, uneori, în clipe de revoltă, pe deasupra vârfurilor lor. Judecat în totalitate, *Frunzele tale* este inegal ca valoare şi poate cel mai lipsit de personalitate dintre volumele de versuri ale lui Tudor Arghezi. *Băietanul* e o lungă anecdotă lirică, scrisă în maniera lui Coşbuc. *Vestitorul* e, apoi, un pamflet scris cu o prudenţă, lingvistic vorbind, ce nu ne vine s-o credem la Arghezi, geniul invenţiei verbale. *Vrăbiile mamei, Versuri de abecedar* etc. sunt tandre versuri franciscane, ştiute şi acestea. Altele exprimă, în versuri parcă repovestite, solidaritatea de destin cu lumea obscură *(Frunzele tale, Doi fraţi)*.

Sunt, deci, suficiente impresii, pentru a încheia, că volumul în discuţie ne arată un Arghezi de atelier, şovăitor, în luptă cu materia verbală, nu pe acela pe care ne-am obişnuit să-l vedem. Surprinderea e însă de a descoperi, între atâtea lucruri cunoscute, versuri pe care nu ştiu cine altcineva le-ar putea scrie. Sunt, vreau să spun, în această culegere poeme de un lirism superior, pe care nimeni n-ar trebui să aibă nesăbuinţa de a le nesocoti. Există, mă întreb, atâtea poeme în literatura română, încât versuri ca acestea să nu mai producă nici o emoţie?:

„Doamne, Tu singur văd că mi-ai rămas...
Dar şi Tu văd că-ncepi glumi cu mine.
Nu mai am suflet, nici inimă, nici glas.
Îs buruiană. Sunt un mărăcine.
Tu rabzi să m-asuprească greu duşmanii.
Aştept cu ceasul şi Tu rabzi cu anii.
Mă ocolesc, privind încoace toţi,
Parcă-aş fi fost o gazdă de derbedei şi hoţi.“

Arghezi ne-a lăsat şi un testament *(Moştenire)*, compus în nota de resemnată tristeţe în faţa fatalităţii de a pieri. O filozofie înaltă, mioritică, descifrăm în aceste rânduri despre miracolul lumii, surprinzătoare la cineva care simte cum perdelele de fum ale morţii îi acoperă ochii:

„Vă pizmuiesc, omeniri rămase după mine, că o să ascultaţi vântul, pe care nu-l voi mai auzi, că veţi călca pământul, pe care eu nu-l voi mai călca, că veţi sorbi lumina, care pe mine nu mă va atinge, că veţi auzi fulgerele, apele, cântecul vântului, suspinul oamenilor, şoapta şi mireasma porumbului, parfumul pământului, care va fi numai al vostru... Voi veţi lupta înainte, veţi urca văzduhurile, şi eu voi tăcea întins pe armele mele tăcute, pe arcul meu frânt, cu săgeţile triste. Voi veţi auzi mereu mugetul cirezilor întoarse din păşuni cu tigva vie a ugerilor plină. Aprindeţi măcar o candelă pentru mine, dar băgaţi de seamă să fie pusă la cap, pe care-l veţi găsi ca o ceaţă în stihurile mele, murmurate de adierile de prin grâu şi porumburi, a căror pâine nu o mai gust. Voi veţi urma să auziţi nechezatul hergheliei. Veţi vedea zburând vulturii, mierlele. O să vedeţi fugind căprioarele. Nu mai trageţi în ele cu săgeata. E păcat! Şi puneţi să mă păzească Grivei.“

Omul care aşteptase de atâtea ori moartea ca o izbăvire era, acum, deznădăjduit că părăseşte viaţa. În întunericul ce începuse să-l împresoare nu vedea, poate, ochiul de lumină al divinităţii.

* * *

Crengi (1970) adună poeme vechi şi noi, variante ale P*salmilor* şi *Florilor de mucigai*, pamflete lirice, creioane, mici fabule, adaptări libere (după Baudelaire, Petrarca), însemnări ocazionale, aşchii, cu un cuvânt, din atelierul unui mare poet. Surpriza este de a afla şi câteva poeme memorabile *(Ora confuză, Mi-e dor de tine)*. Volumul începe cu nişte versuri descălţate, versuri frânte, fără muzicalitate şi fără rimă, lucru rar la Arghezi, poet de o rigoare prozodică excepţională. E a cincea sau a şasea oară, dacă numărătoarea noastră este bună, când autorul *Cuvintelor potrivite* renunţă a mai pune versului potcoavele de argint ale rimei. Dezbrăcat de această podoabă, versul curge după alt ritm, numai în aparenţă nemuzical. O lamentaţie generală a lucrurilor, un plâns

uriaş, o jale misterioasă coboară în silabele poetului, obsedat şi aici de ideea morţii. Iată cum se izbesc, în clocote potolite, valurile acestei elegii de ţărmul unei disperări biblice:

„Ce stai, omule, în ruinele acestea singuratice şi plângi?
Plâng berzele zilelor ce trec cu-o aripă neagră, cu-o aripă albă.
Plâng zilele care trec moarte.
Plâng copii fără părinţi,
Plâng fiinţele flămânde în pădurile nopţii, fiarele, vietăţile crude şi blânde.
Plâng femeile înşelate, plâng bărbaţii minţiţi,
Plâng oamenii supuşi,
Plâng oamenii fără speranţă.
Plâng păsările şi vitele ucise, ca să fie mâncate.
Şi-mi plâng toate multele subtimpuri pierdute.
Îmi plâng păcatele. Plâng că timpurile nu se mai întorc.
Plâng că omul se duce şi se întoarce uitându-se numai în pământ,
Ca şi cum îşi caută mormântul.
Mă plâng pe mine, cel cântat de tine."

Ora confuză ne poartă spre relieful accidentat al psalmilor. Nu sunt elemente noi în poem, în afară de sugestia unei suferinţe ce şi-a pierdut obiectul. Nu sunt în versuri nici îndoiala, nici răzvrătirea faţă de divinitate, ci numai deruta, confuzia, durerea indefinită. Psalmistul nu plânge şi nu blestemă, gesturile eroice l-au părăsit, deznădejdea dârză îl ocoleşte, partea pământească a sufletului încearcă să se spovedească părţii cereşti, dar fără folos, pentru că a dispărut şi dorinţa de a cunoaşte. O ceaţă vine de sus, o alta se ridică de jos şi, la mijloc, între viaţă şi moarte, năucită de spaime, pândită din toate părţile, fiinţa fragilă a omului:

„Mi-e frică de ceva. Pe-aici, pe undeva
Se tot petrec, tot câte ceva.
Taine ursuze, chipuri de secunde.
Nimicul se-mpleteşte şi se-ascunde.
De când mă ştiu şi m-am simţit mă-mbie
O viaţă petrecută-n agonie

Un început fără sfârşit ştiut
Şi un sfârşit mereu fără-nceput."

Norii metafizici ai acestui poem coboară foarte aproape de pământ şi din schema abstractă a divinităţii nu mai rămâne nimic. Interogaţia divinului e un pretext pentru a scrie o elegie a suferinţei de a trăi într-o eternă nehotărâre a spiritului.

Zlătarii şi alte versuri reprezintă variante ale secvenţelor din *Flori de mucigai,* fără a avea însă concentraţia şi strălucirea acelora. *Împăratul, Creion, Un om, Da, eşti tu, Tablete pestriţe* etc. sunt pamflete lirice, cu verbul muşcător, portrete, în cea mai mare parte, ale unor indivizi de o constituţie monstruoasă. E cunoscut procedeul lui Arghezi de a amesteca noţiunile şi de a tulbura liniile fizionomiei. Ies, atunci, la iveală fiinţe cu burţi gigantice, picioare de elefant, guri enorme, încăpătoare, urechi largi şi clăpăuge, ochi de făptură fabuloasă, îndreptaţi ca lentilele unui aparat astronomic spre un univers de smârc şi muşiţă prolifică. Sunt zeci de variante ale acestei fiinţe teratologice în mitologia neagră a lui Tudor Arghezi, şi *Crengi* ne mai propune câteva înfăţişări de iad. Iată una:

„E-o burtă fiecare îmbrăcată,
Şi burta-ncepe de la beregată,
Sub altă burtă-ntre urechi,
Osânză nouă pe slănini mai vechi.
A treia burtă şi a patra burtă
Făptura lor mai lată decât scurtă
Se poartă în nădragii de la spate
Ca doi desagi de mare sănătate,
Sătui şi graşi între flămânzi,
Din ce în ce mai plini şi mai rotunzi.
Când toată lumea-i pielea de pe oase
Lor li se fac şi buzele mai groase
Şi pleoapele, şi nasul, şi ochii blegi agale,
Intră-n desenul altor animale.
Căci şi surâsul pripăşit pe gură
Nu se mai ţine de figură

Şi parcă rătăceşte nevăzut
Pe zâmbetul mai strâns, de la şezut."

N-a dispărut nici plăcerea lui Arghezi de a se copilări *(Inscripţie, Leneşul, Şcoală nouă* etc.*)*. O fabulă *(Şcoală nouă)* arată cum pătrund exigenţele didactice în lumea dobitocească. Mama Tinca, învăţătoare pensionară, este decisă să introducă pedagogia în viaţa orătăniilor din curte şi, în acest sens, predică buna înţelegere între motan şi Grivei, şoarece şi pisică, aduce cataloage, programează examene, cu ideea că năravurile se pot corecta pe cale raţională. Hazul acestor versuri umoreşti vine de acolo că poetul antropomorfizează cu inteligenţă şi găseşte alegerile cele mai plastice. Astfel de jocuri plac prin nota lor de inocenţă studiată. Place şi naivitatea rafinată a versurilor erotice din poemul *Mi-e dor de tine*, pe o temă petrarchistă. Când se scriu atâtea poeme încurcate şi e o atât de mare ruşine faţă de confesiunea directă, este o veritabilă satisfacţie să citeşti versuri limpezi ca acestea, de o frumoasă retorică pasionată:

„Mi-e dor de tine, zvelta mea femeie,
De gura ta de orhidee,
De sânul tău cu bumbi de dude,
De buzele-ţi cărnoase, dulci şi ude,
Mi-e dor de tot ce se ascunde,
De şoldurile tale tari, rotunde,
De genunchii tăi mi-e dor,
Să-mi strângă capul înlăuntrul lor,
Dă-mi pe limbă să le bea,
Balele tale calde, mult iubita mea,
Femeia mea, durerea mea şi viaţa mea."

Însă, de la un punct, discursul acesta galant se tulbură: o şoaptă necunoscută pătrunde şi, ca peste tot în poezia lui Arghezi, se produce o răsturnare a alegoriei. Paşi nevăzuţi trec prin grădina ei. E tehnica obişnuită a poetului de a întoarce faţa versului spre zona de suspin a lucrurilor.

* * *

În *XC* (1970) e vorba de poeme pe care Arghezi le-a lăsat deoparte, dintr-un motiv sau altul. Motivul esenţial este, evident, de ordin estetic. Cele 26 de poeme inedite sunt, în fapt, nişte schiţe, însemnări ocazionale, pamflete în cea mai mare parte sau mici fabule cu înţeles amar. Să reţinem o definiţie a poeziei ca geometrie a sunetelor clare, dată de un Boileau care a citit pe Baudelaire:

„Dansează stihul ritmul şi pas cu pas îl sună.
O rimă-i mai scâlcie, o rimă e mai bună,
Dar trebuie o rimă şi-o pauză la vers,
Cum e şi călcătura la horă şi la mers.
Căci de se frânge stihul strâmbat şi dă în gropi
Să crezi că vor răspunde mai bine la ureche
Când rimele-s mai strânse, pereche cu pereche.
Ce fel de danţ e-acela? de surzi? de muţi? de orbi?
De cucuvăi? de stoluri de bufniţe? de corbi?
În care joacă strâmbe picioarele de lemn
Şi ghebele din cârcă, fără opriri la semn?
Oricât ar fi şi mirii şi oaspeţii de dârji,
S-ar auzi un tropot de piedici şi de cârji.
Gătit de sărbătoare cu fir, să luăm aminte
Că stihul e o nuntă de graiuri şi cuvinte…“

Ritmurile de acum arată mai ales o mare capacitate la Arghezi de a se indigna şi de a traduce această indignare fie în poeme spumegătoare, cu o mare acumulare de expresii pline de cruzime, fie — lucru cunoscut şi acesta — în poeme în care se simte o voluptate a aluziei, un venin strecurat cu abilitate în mătasea versului. În cazul dintâi este vorba de pamflete lirice în genul celor din *1907* şi *Cântare omului.* Citindu-le, nu avem nici o surpriză. Cei ce fug din ţară sunt semuiţi, de pildă, corăbierilor care părăsesc, într-un moment de primejdie, vasul pentru a-şi salva astfel *rânza (E bine a trăi, Voce din pământ)*. Fabula este elementară

şi versul nu excelează printr-o notaţie ieşită din comun. Tot aşa în *Război şi pace, Puţoiul, Tată, Ţepeş domnul*, poeme discursive, de un moralism simplu, previzibil.

Indignarea este mai colorată şi capacitatea de invenţie mai mare în *Dedicaţie*, poemul, dealtfel, antologic al volumului.

Avem de-a face cu o negaţie în tiparul reprezentării ţărăneşti, fără implicaţia de ordin metafizic din *Blesteme* din *Cuvinte potrivite.* Totul este adus, aici, la măsura vieţii comune şi, deşi bănuim că supărarea poetului are raţiuni spirituale mai adânci (contestarea — de pildă — a artei lui de către nepricepuţi şi răuvoitori), ea îmbracă veşmântul unei alegorii lumeşti. Cineva, un vecin pizmaş, nu iartă poetului faptul că plăvanii lui sunt harnici, că ogorul este roditor, nevasta sprintenă şi pricepută. Poemul dezvoltă temeiurile acestei invidii gospodăreşti, întrerupând, din loc în loc, discursul cu vorbe de o cruzime supravegheată. Diatriba se topeşte, astfel, în alegorism naiv şi aluzie incisivă:

„Pizmaşul scuipă-n lacrimile mele,
Usca-i-s-ar gingia cu măsele.
Batjocorind oftatu-meu cinstit,
De cum a tremurat şi s-a ivit.
Intra-i-ar mucegaiurile-n oase,
Îmi pizmuia şi florile frumoase,
Ramâne-i-ar şi limba-n gât,
De ce, întotdeauna făţarnic, m-a urât?
Pentru că mie-mi plouă pe grădină?
Că mi-e spălată casa cu lumină?
El suferă bolind şi-l doare
Că dau ştiuleţii mei mărgăritare
Şi grâul spic mai gros şi bobul mare?
Că plugul mi-e tot nou şi tot curat,
În dimineaţa sură, la arat?
Vedea-l-aş spânzurat...

Te-am blestemat, pizmaşule Cutare.
Să putrezeşti de viu şi pe picioare.“



Ce ecou au avut şi au încă (dacă au) aceste poeme în rândul generaţiilor noi de poeţi? Ecoul lor a fost după 1955 puternic, Arghezi revenea în viaţa literară însoţit nu numai de reputaţia unui mare poet, dar şi de legenda unui mare nedreptăţit. După *Una sută una poeme* el a fost declarat poet decadent primejdios pentru sănătatea spirituală a publicului (cine nu-şi aminteşte sau n-a auzit de sinistrul articol *Poezia putrefacţiei şi putrefacţia poeziei,* scris de un ziarist proletculist azi uitat?) şi un timp circulaţia versurilor lui a fost stânjenită. A avut, în acest timp, alte îndeletniciri, îndepărtate de preocupările lui literare. Reîntoarcerea a fost spectaculoasă, fluviul poeziei argheziene a acoperit repede întreaga suprafaţă a literaturii, ierarhiile literare s-au clătinat şi cei care ţineau în mână un condei, poeţi şi critici, aveau acum în faţă un mare model. Reveneau odată cu el în poezie tainele mari şi o mitologie lirică de o copleşitoare originalitate, făcând, astfel, ridicole improvizaţiile, anecdotele versificate, poemele patetice şi goale, opera unor autori obscuri din epocă, influenţa poetului a fost considerabilă pe acest plan general şi, în anii care urmează, asistăm la o scurta perioadă de regalitate spirituală a lui Arghezi.

Înrâurirea literară propriu-zisă este mai redusă, tinerii de la 1960 descoperă alte modele pentru o poezie ce tinde să purifice versul şi să-i dea un caracter emblematic. Experienţa argheziană nu poate fi repetată, limbajul său (ca şi acela al lui Sadoveanu în proză) nu poate fi imitat şi, simţind aceste dificultăţi (evident, şi din alte motive), noile promoţii de poeţi se adresează lirismului iniţiatic al lui Blaga sau poeziei conceptualizante a lui Ion Barbu. Apar curând semne de iritare faţă de Arghezi, poet, după tineri, prea clar şi muzical. Pentru generaţia lui Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu — Arghezi este un poet obscur şi silinţa criticii este să explice simbolurile cu mai multe învelişuri ale poemelor. Pentru generaţia de la 1960 Arghezi este

deja un poet clasicizat, limpede, accesibil, un poet exemplar, desigur, dar nu un punct de plecare. Nu numai tinerii simt această oboseală faţă de prezenţa unui lirism copleşitor. Miron Radu Paraschivescu, eternul eretic, declară într-o conferinţă că alfabetul marii poezii româneşti începe cu litera *B.,* iar G. Călinescu afirmă într-o prelegere despre Eminescu că acesta este un poet „fără pereche“ în literatura română. Aluzia este străvezie, după M. Ralea critica l-a comparat adesea pe T. Arghezi cu Eminescu.

Putem încă discuta asupra cauzelor care au dus la această stare de spirit, dar un fapt este sigur: Arghezi a avut, între 1910 (data când debutează a treia oară în *Viaţa socială* a lui N. D. Cocea) şi 1967,un rol pe care nici un alt poet nu l-a avut în poezia română. El este, indiscutabil, un mare poet, cel mai original pe care l-am produs noi, românii, în secolul al XX-lea şi, dacă influenţa lui se vede mai puţin la suprafaţa literaturii (neputând crea din pricina limbajului său liric foarte personal ceea ce se cheamă o *şcoală*), influenţa este hotărâtoare în planurile profunde ale liricii. Chiar şi aceia care neagă cu înverşunare orice înrudire cu Arghezi, o fac voind să scape de hegemonia lui spirituală. Preţuit sau contestat, Arghezi stă, ca şi Eminescu, în calea tuturor.

O mutaţie s-a petrecut şi în conştiinţa criticii. Socotit multă vreme un geniu verbal, T. Arghezi începe să însemne pentru noi un poet al profunzimilor.

Mihail SADOVEANU

1880—1961



În 1944, dată când M. Sadoveanu (1880—1961) publică romanul formaţiei sale *(Anii de ucenicie)*, ciclul mare al operei, început în 1928 cu *Hanu Ancuţei*, se încheiase. Timp de un deceniu şi jumătate apăruseră cărţile sale reprezentative: *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Creanga de aur* (1933), *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (1933), *Fraţii Jderi* (1935, 1936, 1942) care fixează definitiv în proza românească o mitologie literară şi un stil imitat de mulţi, dar neegalat de nici unul. Reputaţia scriitorului este enormă, puţinele contestaţii critice, venite mai ales din direcţia ce sprijină proza psihologică, pun în discuţie actualitatea formulei epice, nu şi valoarea ei. Mai târziu, când în proza universală a apărut teama faţă de anomaliile civilizaţiei, s-a putut vedea că *elementarul, naturistul, paseistul* Sadoveanu nu este atât

de străin, pe cât îndeobşte s-a zis, de neliniştile spiritului modern. S-au făcut unele apropieri de marea proză americană (în special de Faulkner) şi, cu toată deosebirea de limbaj epic, tehnică narativă, tipologie, câteva similitudini sunt în afară de discuţie. Condiţia omului ameninţat să piardă posibilitatea de comunicare cu universul în care s-a născut interesează pretutindeni. Tradiţionalul, clasicul Sadoveanu se întâlneşte la acest punct cu prozatori care, sub raport formal, au revoluţionat arta epică modernă.

Proza românească a urmat, în acest timp, alte căi, şi după cel de al doilea război mondial ea va căuta să se diferenţieze în continuare de *realismul magic* al lui Sadoveanu, optând pentru alte formule epice. Căci, socotit de toţi un mare model, un scriitor fundamental, „zimbrul" literaturii române, cum i-a spus admirativ critica, n-a făcut ceea ce se cheamă *şcoală*, deşi a avut şi are încă numeroşi imitatori. Aceştia reproduc limbajul vechi şi muzical al cărţilor, ignorând faptul esenţial că limbajul (stilul) nu poate fi detaşat în literatură de ceea ce el comunică. Limba lui Sadoveanu este un *dialect* aparte al limbii literare, farmecul lui durează cât durează lectura, dincolo de graniţele cărţii stilul ceremonios al eroilor pare artificial. Mulţi prozatori, în special moldoveni, neînţelegând această dialectică simplă, au plâns în pagini congestionate de metafore aburoase suferinţele ţărănimii, însă fără nici un ecou estetic. Influenţa pe care, indiscutabil, opera lui Sadoveanu a exercitat-o şi va continua s-o exercite în câmpul literar românesc porneşte din zona ei spirituală, acolo unde miturile se concentrează pentru a impune o viziune coerentă, originală a lumii.

După 1944, Sadoveanu a scris o singură carte remarcabilă (*Nicoară Potcoavă*, 1952), după ce publicase altele în care temele vechi erau reluate dintr-o perspectivă nouă. *Caleidoscop* (1946) este o culegere de articole în legătură, cele mai multe dintre ele, cu o vizită în Uniunea Sovietică. Reţinem o evocare a poetului ucrainean Şevcenko, autorul între altele a unei balade despre „Ivan

Pitcova" (Nicoară Potcoavă), personajul central din cartea pe care Sadoveanu o va publica şase ani mai târziu. Prozatorul ascultă cu emoţie astfel de cântece vechi „înflorite în rama lor de umbră". Notele de călătorie n-au culoare şi, recitite azi, nu mai spun aproape nimic. Articolele pot interesa într-un singur fel: arată schimbarea de atitudine a celui ce luase până atunci apărarea *omului pastoral* faţă de agresiunea civilizaţiei. Sadoveanu este acum pentru înnoirea structurilor:

„Criminal cine doreşte ca ţăranul nostru să rămână în starea în care a ajuns, deficitar în gospodăria lui, subnutrit, ruinat de boli sociale! Criminal cine nu înţelege că de la vremea eroică a lui Ştefan Vodă cel Mare şi Sfânt şi a păstorilor liberi până astăzi, s-a produs un proces de scădere şi degenerare a acestui popor cu preţioase însuşiri! Criminal cine îl doreşte neschimbat, având încă în ochi viziunea unui trecut de mult perimat sau viziunea de cromolitografie a patrioţilor din România de ieri!

Nu. Nu vom pieri sub plugul progresului".

Volumul de povestiri *Fantazii răsăritene* (1946) trage un fir din mai vechile cărţi pe teme orientale, cu o schimbare de accent de pe parabolă pe prezentarea faptului senzaţional şi crud. Turcul Ali, voind să facă negoţ, cumpără 300 de ouă pe care nu le poate însă vinde fiindcă taxaladarii îl spoliază. Uşurat în cele din urmă de marfă şi lecuit de gândul de a mai face neguţătorie, Ali meditează la nedreptăţile lumii până ce, întâlnind un convoi mortuar, are ideea de a cere vamă pentru trecerea sicriului. Matrapazlâcul se prinde şi, de aici înainte, Ali va ţine ca taxaladar vama ţintirimului Eyub *(Vama de la Eyub)*.* O istorioară cu tendinţă moralizatoare este *Mutul* şi ea vrea să dovedească faptul că cinematograful n-are totdeauna o influenţă binefăcătoare. Iacob Pinkas, bărbat de 30 de ani, om vrednic şi nefericit (e surdo-mut), merge într-o zi la cinema şi, întors acasă, gesticulează furios,

* Reluarea, în fapt, a unei povestiri din *Pildele cuconului Vichentie*, 1922.

scoate ţipete scurte pentru că văzuse în film cum oamenii fură şi se omoară. Dumerit, el hotărăşte să stea duminicile cu surorile lui acasă, „cu florile şi liniştea noastră“. Didactic este şi sensul altei povestioare, *Iluzia*, unde o Smărăndiţă prea grijulie cu copilul ei este pe cale să-l frustreze de bucuriile vârstei. Prozatorul dezvoltă printre rânduri mici eseuri despre sănătatea pedagogiei naturale. Interesul epic este însă minim.

În *Filozofie* tema este, până la un punct, cea din *Iţic Strul dezertor*, tratată însă fără dramatism moral. Evreul Beno Flum este chemat în faţa Consiliului de război sub acuzaţia că ar fi pactizat cu inamicul. Procurorul este incliment şi cere o pedeapsă exemplară, dar soldaţii din grupa sergentului Flum, aduşi ca martori, susţin că „domnul Beno lupta cu coraj“ şi-i sfătuia bine. Preşedintele vrea sa ştie despre ce *sfaturi* e vorba şi chestionează pe soldatul Ursu Gavril în acest sens:

„— Apoi, trăiţi, domnule colonel, ne sfătuia ca să ne spălăm, dimineaţa, pe ochi. Şi după ce ne spălam, ne sfătuia să cântăm şi să râdem.

— Pentru care motiv?

— Asta nu pot pentru ca să ştiu, domnule colonel.

— Aşa? Şi ce vă mai sfătuia? Nu cumva să vă duceţi la inamic?

— Da, domnule colonel, dar cu câte-o „granată“ în fiecare mână. [...]

— Dar ca să dezertaţi nu vă sfătuia?

— Asta nu, domnule colonel. Domnul sergent zicea că asta-i cea mai proastă negustorie. Dacă ar fi avut ce mânca, nu venea el, Neamţul, asupra noastră. Dacă n-are Neamţul ce mânca, de unde să mai dea şi „prizonierilor“? Pe urmă, ne mai spunea că de acolo, de la nemţi, e mai departe până acasă la noi. După aceea mai spunea că acu, deodată, avem numai un duşman, pe Neamţ; dar pe urmă avem să avem doi: şi pe Neamţ, şi consiliul de război; aşa că mai bine să ne spălăm pe ochi dimineaţa.

— Ce-i asta „să vă spălaţi pe ochi“? Spune, sergent Flum, ce-i asta „să se spele pe ochi dimineaţa“?

— Asta e higienă, domnule colonel. Pe lângă higienă, e ceea ce am putea numi un „eres“. După ce se spălau pe ochi, se simţeau mai dispuşi şi erau încredinţaţi că le va merge bine. Vă rog să binevoiţi a-i întreba.

— Vă simţeaţi bine, mă băiatule?

— Da, domnule colonel; după aceea nu mai aveam nici o grijă. Cântam, de ne auzeau barbarezii.“

Blum este doctor în filozofie şi, apărându-se cu subtilitate la proces, arată că nu el, ci numai soldatul Ursu Gavril putea „vinde ţara“, întrucât el, Blum, fiind străin, nu putea vinde ce nu este al lui. Acuzarea iese ruşinată din acest proces şi Blum se împrieteneşte cu preşedintele (colonelul Barbă), om simpatic şi spirit raţional, preţuitor al vinului de la cârciuma lui Nuţu Podgoreanu. Nuvela continuă cu „istorii vechi“ spuse la un pahar de vin bun. Rabi Ioşma sin Achivam, fugind de frica unei răzmeriţe în ţinuturile leşeşti, ajunge pribeag la Viena. Îmbrăcat în caftan şi stramel, el atrage atenţia împăratului ieşit la plimbare. Rabi e filozof şi, pus de împărat la încercări, se descurcă. Întrebat care este, din două diamante mari, cel adevărat, filozoful zice că nici unul, bizuindu-se pe un argument psihologic: trimis după pietrele scumpe, sfetnicul se întorsese prea repede, lucru suspect pentru Rabi, pentru că diamantele coroanei nu pot fi ţinute la îndemâna oricui. Schema povestirii orientale, unde totul se bazează pe isteţimea eroului, se păstrează şi aici. Rabi Ioşma ghiceşte după ochi un cal primejdios şi scapă pe împărat de moarte şi dezvăluie, la a treia rundă de întrebări, un amănunt ruşinos din biografia suveranului, folosind, şi în acest caz, deducţia psihologică. Pentru că împăratul s-a arătat cupid şi l-a răsplătit doar cu un ban de aur, filozoful trage încheierea că împăratul este fiu de om sărman, fapt pe care cel în cauză îl confirmă. Rabi Ioşma auzise o poveste asemănătoare în Munţii Maramureşului şi, repetând-o la Viena,

el are succes, dar, cu adevărat înţelept, părăseşte repede cetatea imperială, căci, zice el: „jurămintele împărăteşti nu ţin decât până la miezul nopţii“. Tehnica boccacciană, pe care critica a semnalat-o în cazul naraţiunilor de tipul *Hanu Ancuţei*, este folosită aici la dimensiuni mici şi cu un umor ce se lasă dominat de tema ideologică (demonstraţia asupra *specificului* rasial).

Cea mai reuşită din seria acestor *fantazii* orientale în travestiri noi este *Roxelana*, o poveste crudă şi colorată de Renaştere. Veneţiana Roxelana, sclavă în haremul lui Soliman al II-lea, ajunsă datorită isteţiei şi farmecelor ei erotice sultană, a existat cu adevărat şi cei care au studiat problema trimit la surse demne de crezare. Prozatorul ascultă istoria ei la Bizanţ, de la neguţătorul armean Grigor Misir, om înţelept şi de spirit. Vorba de duh este în această parte a lumii un semn de civilizaţie, iar poezia (lirismul) naraţiunii are menirea să domolească realismul prea critic al literaturii europene. Scurtul roman istoric care urmează e remarcabil. Veneţiana ajunge datorită inteligenţei ei „viperine“ favorita lui Soliman şi, mamă a patru băieţi (Mehmet, Selim, Baiazid, Gingir), luptă să îndepărteze pe prinţul moştenitor, Mustafa, fiul unei rivale, pentru a impune pe unul dintre feciorii ei. Foloseşte pentru aceasta armele epocii, otrava şi denunţul, dar cum cea dintâi eşuează, ticluieşte o scrisoare prin care se dovedeşte înţelegerea lui Mustafa cu perşii, duşmanii imperiului. Sultanul se prinde în cursă şi omoară pe Mustafa, dar, mai târziu, aflând de nevinovăţia prinţului, el pune la cale ca răzbunare uciderea lui Mehmet, întâiul născut al Roxelanei. Un altul, infirmul Gingir, se străpunsese cu stiletul pe trupul fratelui său vitreg. Moştenitorul tronului e acum Selim, al doilea născut, flăcău pântecos şi buged, dar pe acesta veneţiana nu-l vrea, punându-şi nădejdile în cel de al treilea băiat, Baiazid. Baiazid se face însă vinovat faţă de imperiu şi mama capătă pentru o vreme iertarea lui. El este însă strangulat de muţii seraiului cu juvăţuri de mătase fină îndată ce Roxelana moare. Neisprăvitul Selim se urcă, potrivit legii otomane, pe tron, împli-

nindu-se, astfel, voinţa destinului. Roxelana nu este o scelerată, ci numai o mamă ambiţioasă care vrea să schimbe rânduielile tronului şi nu reuşeşte decât pe jumătate. Fără a fi un roman de epocă, unde culoarea istorică şi descrierea amănunţită a moravurilor să precumpănească, *Roxelana* e mai degrabă o poveste orientală reprodusă realistic, cu o intrigă ingenioasă şi o notă minimă de exotism.

Cu *Păuna Mică* (1948), următoarea scriere, Sadoveanu revine în actualitatea românească, voind sa dea un roman pe tema noilor reforme sociale. E vorba de o *întovărăşire* în balta Dunării, unde se adună nişte refugiaţi veniţi de peste tot: meşterul Iosif Rafailă, Neonil Roşea — un moldovean strămutat la gura Dunării, care păstrează învăţătură de la oierii vechi, Costică Bibescu — bărbat tânăr vânturat prin lume, vorbitor cu tâlc la botezuri şi nunţi, Gheorghe Omu — fost plutonier-major, Toader Maftei — ţăran necăjit care a omorât pe cârciumarul Ghiţă Iuga etc. Aceştia, refuzaţi la împropietărire de ţăranii din Păuna, capătă în cele din urmă o limbă de pământ mlăştinos pe care se silesc, prin mijloace mecanizate, s-o facă fertilă. Orfanii de la Păuna Mică îşi povestesc istoriile lor necăjite, Costică Bibescu se îndrăgosteşte de o văduvă enigmatică, Stanca Viţelaru, sora unui ţăran înstărit, în fine, un adolescent, Traian, e vrednic şi ascultă de sfaturile celor în vârstă. La apariţie, cartea a fost criticată pentru tezele ei utopiste, însă, utopistă sau nu, cartea e, înainte de orice, fără interes literar.

Un ecou mai puternic a avut *Mitrea Cocor* (1949), roman care a impus o schemă epică şi ideologică recomandată apoi de către critica vremii ca model pentru întreaga literatură. Îndemnul a fost urmat, şi o bună parte din proza deceniului al VI-lea a reprodus cu mici variaţii tiparul sociologic din romanul lui Sadoveanu. Astfel numeroase cărţi au tratat fără prea multă fantezie tema tânărului ţăran care, întors din prizonierat cu o conştiinţă nouă, pune ordine în sat. *Mitrea Cocor*, fără valoarea estetică, merită a fi discutat pentru această posteritate nefirească. Schema prevede întâi o

descriere sociologică a satului pentru a pune în evidenţă stratificarea lui economică şi politică. Îndivizii au, invariabil, psihologia clasei lor şi personajul central trece de regulă prin mai multe medii sociale şi intră, şi pe plan intim, într-un conflict din care nu iese decât târziu, când „drumul spinos al înţelegerii“, cum zice scriitorul, a fost străbătut până la capăt.

Urmează momentul justiţiar, care se încheie fie prin fuga vinovaţilor, fie prin pedepsirea lor publică. Intriga sentimentală poate complica într-o oarecare măsură această desfăşurare a faptelor, tânărul se poate, de pildă, îndrăgosti de o fată din altă categorie socială, şi în acest caz el are un moment de ezitare, dar până la urmă instinctul de clasă învinge. Prozatori mai isteţi au dramatizat această fază de îndoială în existenţa eroului, creând o adevărată *literatură a şovăirilor*, în care tăcerea posomorâtă şi arţagul izbucnit din senin ar fi trebuit să sugereze lupta interioară.

Dar să ne întoarcem la *Mitrea Cocor*, model discutabil el însuşi. Mitrea rămâne orfan şi fratele său, Ghiţă Lungu, îl prigoneşte şi-l bagă argat la curtea boierului Cristea Trei Nasuri, unde suferinţele sunt şi mai atroce. Pârât de morar, Mitrea este pedepsit pentru furtul (imaginar) al unei arme şi îngrijit, apoi, cu leacuri băbeşti, de Ghiţa Trigloaia. Morarul, brutal şi rapace, unelteşte cu boierul, la fel de lacom şi brutal, cum să înfrângă încăpăţânarea lui Mitrea, care, între timp, creşte mare şi se îndrăgosteşte de Nastasia, sora Stancăi, nevasta lui Ghiţă Lungu. Aşadar, prima latură a schemei a fost trasă: Mitrea are ca adversari pe fratele său, îmbogăţitul Ghiţă Lungu, şi pe Cristea Trei Nasuri, boierul perfid şi crud. Urmează faza a doua, în care personajul merge în armată, unde cunoaşte pe fierarul Florea Costea, om cu idei progresiste, şi, apoi, în prizonierat, unde educaţia revoluţionară a tânărului de la Malu Surpat se desăvârşeşte. Acţiunea înaintează, paralel, şi la Malu Surpat, fără evenimente, totuşi, importante: Nastasia intră în conflict cu sora şi cumnatul său, Ghiţă Lungu, acesta din urmă, rotunjindu-şi prin vicleşug averea, doreşte moartea frate-

lui său. Mitrea se încăpăţânează să trăiască şi, în drum spre frontul antifascist, întâlneşte pe Nastasia. În urma acestei întâlniri Nastasia zămisleşte în ea prunc şi paginile care narează, după alte capitole lipsite de semnificaţie, naşterea pruncului sunt singurele din roman care amintesc de marea epică sadoveniană. În rest cartea este scrisă într-o limbă săracă, plină de clişee şi cu violenţe (faptul că este vorba de ţăranul muntean ar putea fi o explicaţie) ce nedumeresc. Au dispărut fraza ceremonioasă, dialogul solemn, *taina* poetică a metaforei şi, ceea ce este mai dureros, a dispărut şi observaţia morală. *Mitrea Cocor* pare a fi scris de altă mână decât aceea care scrisese, pe o temă similară, *Judeţ al sărmanilor* sau *În drum spre Hârlău*. Încheierea romanului aduce şi o precizare a ideii lui de bază: *judecata şi rânduiala*. Mitrea Cocor se întoarce la Malu Surpat şi, înainte de a-şi îmbrăţişa copilul şi soţia, el are de împlinit un act de justiţie şi a pune ordine în treburile de la Dropii. Boierul Cristea Trei Nasuri e silit să tragă la plug, iar pământurile lui sunt împărţite de ţăranii care se găsesc la începutul unui drum. Romanul este, în ansamblu, deconcertant prin lipsa de substanţă estetică.

Realităţile noi ale României postbelice reapar şi în povestirea *Clonţ de fier* (1951), de acelaşi nivel estetic. O menţionăm deoarece a impus un alt tip de conflict, multiplicat, apoi, de proza deceniului al VI-lea: *tema lupilor la stână* sau *tema vânătoarei de lupi*. Nică Giudeţ, ţăran cu limba rea, poreclit din această cauză „clonţ de fier“, vrea să impună în satul lui o nouă rânduială, după pilda Uniunii Sovietice, şi în acest sens ţine o cuvântare în care face referinţe la Congresul de la Moscova din 1949, la războiul din Coreea, la Congresul de la Varşovia, referinţe, oricum, nepotrivite pentru scopul adunării şi nefireşti pentru pregătirea oratorului. La urmă, în drum spre casă, Nică Giudeţ este atacat de vechiul lui camarad de război Zaharia Dumitrache, unealta unor chiaburi. Agresorul este imobilizat şi dat pe mâna justiţiei.

Să cităm şi *Aventură în lunca Dunării*, roman cu subiect actual, idilic şi artificial la fel cu scrierile precedente. Ca şi în *Păuna Mică,* tema ar fi aceea a *pribeagului* care îşi găseşte un rost, a solidarităţii umane care vindecă rănile vechi ale suferinţei. Un profesor cunoaşte la Iaşi, în 1920, un sărman supus „blăstămului rătăcirii" şi are faţă de el înţelegere. După trei decenii îl revede la Bucureşti şi pribeagul de odinioară se dovedeşte a fi un inginer întreprinzător, Emilian Popovici, fost luptător ilegalist, conducătorul acum al unei gospodării de stat la Vieroş în lunca Dunării. La Vieroş, unde profesorul ajunge, află şi pe Niculai Vameşu, intelectual întristat de viaţă, refăcut acum moralmente, pe Moş Ghiţă Cotoi, Mitiţă Grozăvescu, pe paznicul Rândunea Tănase şi pe nevasta lui, ispititoarea Raluca, etc. În afara unor replici izolate, cu greu se poate ţine minte ceva.

* * *

M. Sadoveanu reia după război nu numai teme vechi, dar cărţi întregi pe care le rescrie din altă perspectivă socială. *Nada Florilor* (1950) amplifică şi restructurează *Împărăţia apelor* (1928), *Nicoară Potcoavă* (1952) reia subiectul din *Şoimii* (1904), însă într-un stil şi cu o problematică nouă, încât cele două scrieri pot fi judecate separat, ca opere de sine stătătoare. Exemplul a fost urmat şi de alţii. Cezar Petrescu a rescris *Întunecare*, poetul Adrian Maniu şi-a revăzut, diluându-le, versurile vechi. *Nada Florilor* pune peisajelor acvatice vechi un cadru social mai bine precizat şi adaugă un subiect politic. O bună parte din volum completează amintirile din *Anii de ucenicie* şi din alte scrieri unde biografia scriitorului se substituie ficţiunii epice. Tema mai profundă a cărţii este iniţierea în arta pescuitului, dar Iliuţă Dumitraş, ucenic la pescari destoinici, cunoaşte totodată şi pedagogia vieţii. Tatăl lui, inginer, este exilat din motive politice într-un târg moldovenesc prăpădit. Mama, fiica unui om simplu, rotar de meserie, murise,

şi copilul, Iliuţă, creşte sub supravegherea „ţâţacăi“ Ioana, femeie aprigă şi absurdă, şi a blajinei dădace Anghelina. Acţiunea se petrece în 1888, în timpul răscoalelor ţărăneşti. În orizontul moral al adolescentului intră, în afara mediului familial, doi oameni (se va vedea mai târziu că ei reprezintă două simboluri): uncheşul Haralambie, fratele mamei dispărute, cioban straşnic care apără „rânduiala oamenilor de demult“, şi tinichigiul Alecuţ de la Paşcani, membru al Clubului socialist, urmărit de jandarmi şi refugiat în ascunzişurile de la Nada Florilor. Unul este *o forţă a trecutului*, celălalt *o promisiune a viitorului*. Trăind între aceste două imagini, băiatul descoperă marea taină a naturii, având ca dascăli nişte pribegi pripăşiţi în balta de la Nada Florilor: lelea Ileana, Moş Spânu şi Dumitrache Hau, fiecare cu câte o istorie încărcată în spate. Vom auzi, fireşte, poveştile acestor necăjiţi ai vieţii. Lelea Ileana fusese nevasta sfioasă şi harnică a pădurarului Gavrilaş Macavei pe moşia cneazului Ţugui. Destrăbălatul cneaz vrea într-o zi s-o ademenească, dar femeia, mai puternică, îl răpune. Pe pădurar îl omoară jandarmii în bătăi, iar lelea Ileana e dusă la închisoare unde stă, nevinovată, 8 ani. Ieşind de acolo după împlinirea sorocului, pribegeşte şi, în refugiul de la Nada Florilor, poartă pe faţa ei îmbătrânită o veche „mâhnire a deznădejdii“. Dumitrache Hau a fost împroprietărit la ’64, dar, nevoit să se împrumute cu bani, pierde şi pământul şi libertatea. Stă la închisoare şi pribegeşte, apoi, zece ani (o istorie asemănătoare aflăm şi în *Păuna Mică*). În fine, Moş Spânu, armean din Ţarigrad, e un vânturălume priceput la tras lână în fusălăi şi la tors. Pribegii se adună vara în raiul de la Nada Florilor unde pătrunde, adus de băieţandrul Culai, şi fiul inginerului. Aici timpul n-are „noimă şi fiinţă“, balta foieşte de peşti, păsările zboară aproape de păpurişurile crescute în voie, pe timp de ploaie vietăţile apei intră intr-o stare de febră:

„Stând cinchit la marginea ostrovului, am observat deodată foirea formidabilă a bălţii. Toate lighioanele ei de la adâncuri suiau în zigzaguri spre acele de fulger ale ploii. Erau mii de crustacee

neclasate încă de naturalişti, de toate dimensiunile mici, de culorile şi desenurile cele mai surprinzătoare. Coloane de alevini care abia atunci intrau în viaţa lacului, abia având forma speciei, cu punctul enorm al ochiului în mica lor transparenţă. Puzderie de alţii mai mărişori evoluau cu instinctul primejdiei, învârtejindu-se într-o lature şi fugind de umbra ghimpoasă a bibanilor sau de gura de balaur a ştiucii. Spre limpezimea fundului, caraşi cu reflexe de aur vechi, crapi bătrâni cu solzii ruginiţi. Scoici, melci, lipitori şi şerpi, întreaga faună fără număr, fiica mâlului primordial, se frământa într-o monstruoasă bucurie sub tremurul ploii de primăvară.

Era bucuria vieţii şi a morţii, şi a transformării necontenite."

Insularii învaţă pe Iliuţă cum se aprinde focul din amnar, cum se face o mămăligă gustoasă şi cum pot fi prinşi racii. Datoria răcarului e să spele întâi racii în trei ape („asta-i lege"), după aceea să le smulgă aripioarele de la coada, să-i pună apoi într-o oală în care a turnat, în prealabil, apa amestecată cu vin etc. Meşteşugul moştenit din vechime e complicat şi Moş Hau nu se abate de la legile lui. Iliuţă învaţă aici ceea ce nu se preda la şcoală, ştiinţa de a fi un pescar bun şi filozofia de a te bucura de secretele naturii. Pribegii de la Nada Florilor nu au pierdut deprinderea de a vorbi oracular, lui Moş Hau îi place, de pildă, „alcătuirea vorbelor". Omenia le-a rămas, de asemenea, nealterată şi, când Alecuţ caută în baltă o ascunzătoare, *insularii îi* sar în ajutor. Unul dintre ei, Moş Spânu, piere sub gloanţele jandarmilor. Cartea narează, în continuare, încurcăturile şcolare ale lui Iliuţă Dumitraş care, atras de miracolul de la Nada Florilor şi de profesorii lui temeinici în arta pescuitului, neglijează pe ceilalţi profesori, de ştiinţe profane. Ce se reţine în carte, în afară de poezia forfotei acvatice, este figura baciului Haralambie, de la care ucenicul vieţii învaţă legea „datinii şi a dreptăţii". Baciui părăseşte târgul, unde a venit să-şi ajute nepotul, intrând „în amurgul său inexorabil". Alte *istorii* (aceea a poetului socialist Solomon Cornea) nu au suficientă

forţă literară pentru a se impune. Elementul politic este, dealtfel, cel mai puţin convingător în această scriere în care tema socială nu fuzionează totdeauna bine cu tema existenţei naturale.

* * *

O creaţie excepţională de limbaj este *Nicoară Potcoavă*, intitulată povestire istorică. Povestirea are 39 de capitole şi, deşi narează fapte sângeroase, impresia generală este că nici scriitorul, nici eroii nu se grăbesc, vorba lor e înceată şi ceremonioasă. Cartea se constituie, în fapt, dintr-o succesiune de *divanuri* (sfaturi) şi *mişcări* în tăcere, până la un nou popas, unde „plăcerea de vorbă şi aduceri-aminte“ reînvie. *Nicoară Potcoavă* este o scriere de înţelepciune bătrânească şi mai puţin o povestire istorică, unde acţiunea epică, desfăşurarea rapidă a faptelor ar trebui să predomine. Prima ciocnire a forţelor angajate în conflict nu are loc înainte de pagina 200, până la acest scurt moment (confruntarea de tip cavaleresc între mezinul Alexandru şi Sefer baş-ceauş) şi după aceea eroii trăiesc din amintiri şi dau judecăţi pline de tâlc despre viaţă şi istorie. Faţă de romanele istorice mai vechi *(Zodia Cancerului, Fraţii Jderi)*, o deplasare de accent s-a produs aici în favoarea limbajului şi a meditaţiei. G. Călinescu definea romanul istoric ca „o varietate a romanului de aventuri care se sprijină pe concepţia cea mai înaltă de virilitate“ (*Istoria literaturii române,* p. 533). În *Nicoară Potcoavă* noţiunile de onoare şi vitejie se subordonează *duhului*, cugetul premerge fapta. Eroul central uneşte forţa (el rupe în mână o potcoavă) cu isteţia gândului, paloşul lui este dublat de un paloş al spiritului, care este tras de mai multe ori în carte decât cel dintâi. Nicoară a învăţat la Bar de la dascălii săi ştiinţa celor vechi, citeşte din poeţii latini şi, în lungile ierni de la Zid-Negru, el deschide pe Heliodor şi petrece în tovărăşia faptelor de demult. Are o viziune asupra istoriei şi, lucru rar la un om din evul mediu, din ea lipseşte elementul fatalist şi mistic.

Istoria este o înlănţuire de fapte sângeroase, iar omul are de îndeplinit, aici pe pământ, în scurta lui trecere, *o datorie*. Tema datoriei este, dealtfel, cum se va vedea, tema centrală a cărţii. M. Sadoveanu pune ca şi eroii săi o linie despărţitoare între *existenţă* şi *istorie*, *viaţă* şi *eveniment*. Existenţa este mai aproape de natură, a trăi este a te supune legilor ei eterne şi incontrolabile. *Istoria* este o violentare a existenţei naturale, o agresiune pe care omul o suportă greu. Adeseori ea capătă înfăţişarea unui *blestem* şi, într-o discuţie dintre presbitera Olimbiada şi bătrânul Petrea Gânj, două „duhuri ale trecutului", iese la iveală o imagine shakespeariana a istoriei:

„— Îmi spunea soţul meu preotul, ucenicul lui Amfilohie arhimandrit, că a aflat de la învăţătorul său taina blăstămului acestui pământ. [...]

Deci Bogdan Voievod cel orb a făcut de tânăr precum i-a fost învăţătura; şi a fost grozav faţă de nesaţul dregătorilor. Acestui voievod i-a dat duhovnicul său anafură otrăvită în noaptea Paştilor anului 1517 de la Hristos.

Ştefăniţă Vodă, feciorul legiuit al lui Bogdan Vodă, a cutezat să taie pe cel mai cu putere dintre boierii săi, jertfindu-i şi feciorii, ca să nu se mai ridice în ţară alţi lupi, tot aşa de colţaţi ca lupul cel bătrân. Şi după Arbore, portarul Sucevii, gâdea s-a trudit cu paloşul şi asupra altor boieri. Doamna şi cu neamurile ei i-au dat lui Ştefăniţă otravă.

Pe Alexandru Cornea, copil din flori al lui Bogdan, boierii l-au înjunghiat la o vânătoare.

Lui Lăpuşneanu Vodă i-a dat pocal de otravă chiar Doamna sa, subt binecuvântarea părintelui mitropolit Teofan.

Aceste lucruri, căpitane, le-am văzut cu ochii noştri. Boierimea nesătulă a ţării aceştia a avut şi ea cuvânt şi diată să strângă neamul acelui Ştefan Vodă, de care ea s-a înfricoşat patruzeci şi opt de ani.

Acum doi ani, a pierit, prin viclenia boierilor, şi Ion Vodă, os domnesc, feciorul lui Ştefăniţă Vodă.

Astfel s-a săvârşit stingerea celor din osul lui Ştefan Voievod bătrânul, şi fiarele lăcomiei mănâncă moşia. [...]

— Nu va miraţi că am avut acest ceas de nebunie vorbind fără oprire. Dar am cunoscut pe cel care are de împlinit şi el o diată. Şi mi-am adus aminte de toate. Nicoară va ajunge poate voievod al acestui pământ; şi paloşul lui va sluji dreptatea. Poate fi-va şi el unul dintre cei jertfiţi, dar după jertfe vine răscumpărarea şi biruinţa celor buni."

Motorul marelui mecanism al istoriei este, în concepţia sadoveniană, *lăcomia* (voinţa de putere) şi, în faţa ei, *sabia duhului* nu este totdeauna biruitoare. Tăria omului în acest sistem de lucruri lunecătoare iese însă din conştiinţa *datoriei* împlinite. Toţi eroii lui Sadoveanu au un *jurământ* de dus până la capăt şi împlinirea lui reprezintă forma lor de participare (prin opunere) la evenimentele istoriei. Nicoară Potcoavă şi fratele său, Alexandru, tatăl lor neştiut Petrea Gânj şi ceilalţi oşteni vor să răzbune trădarea şi uciderea lui Ion Vodă. Pentru aceasta ei nu au linişte şi nu pot primi bucuriile vieţii. Au încercat să prindă, printr-o acţiune curajoasă, pe trădători, dar încercarea nu a reuşit. Se întorc acum la Praguri, în căzăcime, pentru a pregăti mai bine răzbunarea lor. Ajunşi la Probota, arhimandritul Paisie îi invită să se odihnească şi să guste din bucatele călugărilor, dar Nicoară nu primeşte: „Ba noi ne-om duce să ne facem întâi datoria ce nu ne iartă". La Curtea lui Iurg, unde a trăit mama lor, jupâneasa Calomfira, oştenii sunt doborâţi de tristeţe în faţa ruinelor, dar conştiinţa unei „drepte izbăviri" îi ajută să-şi revină şi să-şi *urmeze calea*. Când răzeşul Cozmuţă, trimis cu o scrisoare la Moghilău la Pan Tadeus, întreabă dacă acesta mai este în viaţă, Nicoară răspunde: „Viaţa noastră este ca un zbor de rândunică; dar eu îţi spun c-ai să găseşti pe Tadeus. Noi suntem dintre cei îndărătnici, şi mai stăruim în această lume, deoarece avem de împlinit *jurăminte*." Cozmuţă ajunge la

un han şi râsul hangiţei tulbură pe căpitan, dar el se apără: *datoria* îl împiedică să dea curs pornirilor inimii: „Îmi place să te aud râzând şi cântând (...) Dar eu am o slujbă poruncită, doamnă Ana, şi slujba mea în dimineaţa asta numaidecât trebuie s-o isprăvesc."

Între sentiment şi datorie, eroul sadovenian alege *datoria*. Când mezinul Alexandru, îndrăgostit de Ilinca, vrea să părăsească tabăra, alegând, astfel, bucuriile vieţii, Nicoară îl dojeneşte aducându-i aminte de jurământul ce-i leagă;

„— Alexandre, războinicii călăresc pe caii furtunii. Câteodată greşesc. Greşeala asta putea să fie greşeala dinaintea morţii. Am ieşit din ea teferi. Să nu mai greşim. Să cerşim broaştei cu covată încetineala, şarpelui înţelepciunea, de la crugul stelelor ceasul potrivit. Când ne vom ridica iar, răzbunarea să se împlinească fără greş ca o ananké a zeilor, cum o socoteau grecii vechi. Dar o pot săvârşi câteodată şi oamenii, dacă nu ocolesc pe la cele necuviincioase: mâncare, vin şi muiere...

— Cum grăieşti domnia-ta, bădiţă! Parcă m-ai străpunge cu jungherul. Totuşi, bădiţă, ale noastre sunt şi aceste slăbiciuni.

— Ai uitat?

— N-am uitat, bădiţă. Dar mi-i dragă Ilinca.

— Ţi-aş putea răspunde că mi-a fost dragă şi mie [...]

— Spune-mi acuma tu mie, dacă ai uitat datoria ta şi jurământul care ne leagă! Dacă le-ai uitat, eşti slobod. Du-te!"

Bătrânul Gânj a jurat faţă de maica lui Nicoară şi a mezinului să nu destăinuie taina dragostei lor şi, în afară de prietenul său Elisei Pokotilo, nimeni nu cunoaşte această istorie veche. „Am jurat — zice el; morţii tac; voi tăcea şi eu cu ei." Nicoară este el însuşi îndrăgostit de Ilinca şi, aflând din cartea presbiterei Olimbiada că fata îl aşteaptă, hatmanul se înfrânează, căci, spune el diacului Suliţă, trebuie sa stau aici „unde mi-i datoria".

Jurământul se împlineşte, Ieremia Golia este pedepsit şi Nicoară Potcoavă se retrage la Zaporojie, de unde va fi mai târziu ridicat de leşi prin înşelătorie şi ucis. Înainte de a i se tăia capul, el ar fi

spus norodului: „Făcutu-mi-am datoria ce aveam (...) acuma pot să mor. Din sângele meu va creşte răscumpărarea cum creşte grâul dintr-o sământă. Nu voi pieri întreg. Rămâneţi cu bine şi aduceţi-vă aminte de mine...“

Dacă sentimentul datoriei animă faptele eroilor, plăcerea vorbirii le încetineşte şi le dă acea atmosferă de mit şi de filozofie inefabilă pe care critica a semnalat-o şi în alte scrieri ale lui Sadoveanu. Mai mult decât oriunde, povestitorul este atent aici la ceea ce un personaj numeşte „viersul vorbirii“. Cartea începe cu un taifas la hanul lui Goraşcu Haramin şi se încheie în acelaşi loc, peste doi ani, cu altă adunare care petrece „cu minciuni înţelepte“. E modul lui Sadoveanu de a arăta, printr-o relatare indirectă, mutarea evenimentului în legendă. Personajele (cu excepţia unuia: Ilie Caraman şi a regizorului: hangiul Goraşcu Haramin) se schimbă, viaţa continuă însă sub aceleaşi tipare. Oamenii beau vin din ulcelele hangiului şi ascultă „întâmplări de pe lume“, întâmplările ajung la ei prin mijlocirea *povestirii*, cei care le spun le-au auzit la rândul lor de la alţii şi, trecând prin acest lanţ de naratori, evenimentele se deformează, capătă umbre de legendă. La primul sfat Ghiţă Botgros este un călător oarecare, la ultimul el a ajuns deja un personaj legendar. Au fost îndeajuns doi ani ca această trecere din istorie în mit să se producă. Însă de regulă, legenda anticipează ca buzduganul din basm eroul. Călătorii opriţi la sfârşitul primăverii anului 1576 la hanul lui Goraşcu aud istorisiri despre Ion Vodă, ucis de turci, şi despre încercarea de răzbunare a fratelui său, hatmanul Nicoară. Hatmanul intră în scenă mai târziu, în alt moment al naraţiunii, după ce lectorul şi-a format din povestirile vânturate la aceste divanuri o imagine despre vitejia şi înţelepciunea lui. Portretele sunt sumare („bărbat înalt, bine legat şi cu mustaţa porumbă“, „om bun, cu nasul mare şi ruşinos“ etc.), analiza este cu desăvârşire absentă. O precizare, uneori, despre puterea fizică şi morală a personajului poate să dea o indicaţie şi despre viaţa lui interioară. Nicoară

e un bărbat care a gustat „fructele amare ale ştiinţei“ şi „rupe potcoava în două“. Presbitera Olimbiada „alină durerile trupului şi descarcă mâhnirile inimii“. Orfana Calomfira, mama lui Nicoară şi a lui Alexandru, fusese „frumoasă şi înaltă la boi“, căpităneasa Marga, pe care o dispută părintele Vasile şi Ghiţă Botgros, e „o muiere cu draci“... Rămâne sarcina faptelor să dea un contur mai precis eroilor. Însă nici faptele nu sunt prea numeroase şi atunci vin în ajutorul lor *aducerile-aminte*. Cei opt justiţiari din preajma lui Nicoară Potcoavă străbat o Moldovă unde semnele trecutului sunt numeroase. În calea lor apar aceste *duhuri ale vechimii* care, la locuri de popas, povestesc întâmplări din alte timpuri şi întâmplările fixează, ca într-o gravură, eroii pe un fond de evenimente crâncene. Moldova medievală a lui Sadoveanu este un paradis asediat. La Boura, unde diacul Radu Suliţă întâlneşte pe Nicoară, sunt „locuri tari care au rămas neschimbate de la începutul zidirii“. La Divideni turmele de mistreţi ameninţă ogoarele, în valea Somuzului oamenii vieţuiesc „întru singurătate şi neştiinţă“. Ei au rămas „uitaţi“ de istorie şi trăiesc vânând, pescuind şi lucrând rudimentar pământul darnic. În locurile mai deschise, acolo pe unde trec drumurile istoriei, ţăranii răzeşi se apără de lăcomia boierilor cu uricele date de voievozii de odinioară.

Scenariul epic e simplu în *Nicoară Potcoavă* şi reproduce, cu mici modificări, pe acela din *Şoimii* (1904). Ideea că romanul scris la bătrâneţe anulează pe cel dintâi publicat de scriitor nu se poate susţine. Scrisă în maniera Dumas, *Şoimii* este o povestire încântătoare, construită pe tema *datoriei şi a dragostei*. Tema este menţinută, cum s-a putut vedea, şi în *Nicoară Potcoavă,* unde intervin însă perspectiva istorică mai precisă şi umbra filozofică a lucrurilor. Hatmanul Nicoară, înconjurat de şapte, apoi de nouă oşteni, juraţi sa răzbune trădarea şi moartea lui Ion Vodă, traversează o Moldovă ce trăieşte încă sub puterea amintirii lui Ştefan Vodă cel Mare. Fiind rănit, Nicoară se opreşte la Dăvideni, unde înţeleapta Olimbiada îl vindecă. Bătrânul Andrei Dăvideanu creşte

pe nepoata lui, Ilinca, fiica lui Ieremia Golia, pârcălabul trădător. De ea se îndrăgosteşte Alexandru, mezinul, iar fata, naivă ca Ofelia, cade răpusă de iubire pentru fratele mai vârstnic, Nicoară. Hatmanul este la rândul lui tulburat de fecioară, dar, jurat să-şi ducă până la capăt acţiunea lui justiţiară, nu dă curs pornirilor sentimentale, în timp ce Alexandru, ars de dogoarea patimii, încalcă des sentimentul datoriei. Conflictul, vechi în literatură, va fi urmărit până la capăt cu toate consecinţele lui. Însă, între timp, se petrec şi alte întâmplări. Popasul la Dăvideni este mai lung şi povestitorul are prilejul să înfăţişeze cum trăiesc, cum petrec oamenii acelor locuri. Totârnac şi Ghiţă Botgros s-au bătut pentru muierea lui Anania şi acum, după ce patimile s-au stins, beau întru pomenirea femeii ce le-a fost dragă. Ghiţă se are bine cu îndrăcita jupâneasă Marga, dar, bănuitor, ia într-o seară pe prietenul său Radu Suliţă să fie martorul unei judecăţi morale. Femeia le deschide cu întârziere şi, întărit în suspiciunile lui, bărbatul vrea să cerceteze casa. În cămară se aud zgomote ciudate şi căpităneasa rămâne o „icoană a uimirii“:

— „D-apoi, cumătră, noi stăm cuminţi aici, a zis badea Ghiţă intrând din tindă şi pălind cu bâta întâi în duşumea şi pe urmă în bagdadie, noi stăm cuminţi aici şi la dumneata în cămară — hoţul. M-am pălit piept în piept cu dânsul.

— Doamne, fereşte şi apără! s-a crucit căpităneasa.

— L-am împuns cu bâta, l-am apucat de barbă; deschisese uşa de afară şi s-a tot dus. La lumina lunii, parcă-parcă l-aş fi cunoscut.

Căpităneasa Marga îşi cuprinsese pleoapele ochilor în palme.

— Mie mi s-a părut c-ar fi părintele Vasile, a urmat badea Ghiţă, fără să arate supărare; şi descopere-ţi ochii, cumătră Marga, of! ochii cei căprii care mi-au fost dragi, — şi uită-te la smocul de păr din gheara mâinii mele stângi. Aşa păr roş şi aspru n-are nici o barbă din sat decât barba părintelui Vasile. Cumătră Marga, mai bine mâncam astăzi friptă inima lupului decât a unui biet purcel sălbatic, ca să urlu şi să te rup cu colţii. Căci noi ne-am avut bine

ş-am strâns în inimă ca o comoară, ş-acum văd că este căpităneasa înşelăciunilor.

Ba cumătra Marga era căpităneasa adevărată. A ridicat fruntea şi a privit fără teamă pe badea Ghiţă Botgros,

— Ghiţă, a zis ea cu glas limpede, am martor şi pe diac şi pe Dumnezeu şi mă jur ca n-am ştiut de popă, cum nu ştiu când îmi va veni ceasul morţii. Poate s-a furişat el de bună voia lui, ca să-mi facă o spaimă, ca unul ce s-a întors băut de la petrecerea vânătorilor. Cum s-ar putea să mă leg eu c-o faţă bisericească şi să fac supărarea cuvioasei preotese? Dar cine-mi ajută mie sa lucrez răzăşia, să samăn, să culeg? Nu-mi ajută oare un cumătru ce-l am? Dacă nu-i cumătrul, ar putea oare popa sa m-ajute într-acelaşi fel, în vederea satului, a fiicei mele măritate Ileana şi a ginerelui meu Tudose? Fac cruce, am jurat şi acum mănâncă-mă!

Adevărat că atunci când întorceai ochii spre mine ieri dimineaţa, în foişor la Iorgu, eu mă uitam în altă parte. Dar n-ai călcat aici în casa asta de douăsprezece seri şi femeile îşi au meşteşugul lor să-l facă a-şi aduce aminte pe cel care uită."

Mentalitatea siciliană, solară, ar fi cerut aici sânge. La Moldova bărbaţii sunt însă mai domoli şi mai înţelepţi, iar femeile au scuze mai convingătoare. Femeia faurului Bogonos, Mura, calcă strâmb şi, descoperită, nu se pierde cu firea. Alexandru lasă pe fratele său să creadă în visurile deşarte ale puterii, el vrea, de îndată, bucuriile vieţii, dar nu va avea parte decât de amărăciunile ei. Părintele Agatanghel de la mânăstirea Probota vorbeşte de „ticăloşiile vremii" lui şi cu duioşie de vremile apuse. Omul medieval are nostalgia unui trecut mitic. Agapie Lăcustă vorbeşte tot timpul de nevasta lui, Căprioara. Apoi se află că femeia e de mult timp moartă, dar Agapie n-o poate uita. Din când în când îi vine o „ziuă pustie" şi atunci el crede că femeia lui mai trăieşte. Luntraşii moldoveni de pe Nistru bat cu paletele în apă şi codul lor este de îndată înţeles de luntraşii de pe celălalt mal. Alexandru se luptă cu Sefer baş-ceauş în jurul unui corgan unde se afla

scheletul unui războinic scit de odinioară. Istoria priveşte cu ochii ruinelor pe luptătorii porniţi să facă un act de dreptate. Moş Petrea este simbolul virtuţii şi puterii acestui pământ călcat în picioare de năvălitori. Filozoful Cubi Lubiş, prieten din copilărie al lui Nicoară, dă informaţii preţioase hatmanului despre mişcarea turcilor şi a leşilor. E, cu alte cuvinte, un spion inteligent pus în slujba unei cauze drepte. Dealtfel, tipul *iscoadei*, al omului care trage cu urechea sau trage de limbă pe cei care nu ştiu să tacă, este frecvent la Sadoveanu. Cubi Lubiş, aşezat într-un loc de întâlnire a noroadelor, este un filozof din galeria evreilor înţelepţi, întâlnită şi în alte scrieri ale lui Sadoveanu. Nicoară dă nestăpânitului Alexandru o lecţie de pedagogie eroică. Apare aici un concept de *onoare medievală*:

„— Gustul tău nu-i rău, Făt-Frumos. Dar poveştile de la noi ne învaţă că la asemenea domniţe nu te poţi întoarce fără isprăvile cuvenite. Trebuie să treci, Făt-Frumos, peste hotarele oprite, în locul unde se bat munţii în capete, ş-acolo să tai cele şapte capete ale balaurului.

— Lungă vreme, mâhnită vreme, bădiţă. În toate nopţile vine la mine paserea măiastră, îmi bate la tâmplă cu pliscul şi-mi şopteşte: Nu întârzia, căci vremea trece; aicea pe pământ oamenii n-au decât o tinereţe, du-te că te aşteaptă fericirea.

— Alexandre, nici Făt-Frumos al poveştilor nu-şi dobândeşte bucuria fără lupte şi jertfă."

Alexandru nu este convins şi, după ce fuge la Dăvideni, este readus în tabăra de la Praguri, iar când la urmă este prins Ieremia Golia, tatăl Ilincăi, el vrea să-l salveze şi omoară pe Petrea Gânj. Căile pasiunii duc spre tragedie. Nicoară pregăteşte altfel de întoarcere în Moldova, sub protecţia săbiilor, şi descriind-o, Sadoveanu dă imaginea unui război-gospodăresc. Războinicii încarcă în căruţe solide, acoperite de coviltire, slănină şi pastramă, pesmete şi gurut. Gurutul este o făină de hrişcă şi grâu plămădită cu brânză, lapte şi ouă, un fel de supă concentrată, ce se consumă

prin diluare cu apă. În timpul campaniei fac popase îndestulătoare, mâncând hartane de chivirdic fripte la ţiglă. Războiul este pornit după ce toate semnele sunt prielnice, iar semnele meteorologice sunt citite după zborul gâştelor şi bătaia vântului. Mătasea morţilor este alt indiciu de toamnă lungă şi blândă. Iarna, oştenii stau acasă sau în tabere, unde femeile nu sunt admise. Vânătoarea este, pentru aceşti profesionişti ai sabiei, o terapeutică. Întristat, Nicoară se ia după un lup bătrân şi, ajungându-l, îl eliberează: vânătoarea i-a redat seninătatea şi puterea de judecată dreaptă. În codul moral al luptătorului nu este faptă mai condamnabilă decât trădarea. La acest paragraf nu există milă. Baş-Ceauş baş Cigala a vândut suflete drepte şi s-a turcit devenind un *hain*: oamenii lui Nicoară îi pregătesc o capcană şi vânzătorul, încercând să scape, piere într-o mlaştină. Boierul Gavril Pârjol şi-a încălcat, de asemenea, jurământul, şi Strămurare (acel „rătăcit în pustia vieţii" trecut de partea dreptăţii) organizează un rapt: ridică pe boierul mişel de la ibovnica lui şi prezintă lui Nicoară, după mai multe peripeţii, căpăţâna trădătorului, ca un trofeu.

Campania propriu-zisă împotriva lui Petru Şchiopu este prezentată pe scurt, mai pe larg este înfăţişat *divanul* care urmează, unde sunt judecaţi vânzătorii lui Ion vodă. Odată datoria *împlinită* şi mâhnit de moartea lui Petrea Gânj şi a lui Alexandru, Nicoară Potcoavă se retrage cu sotniile lui la Praguri, murind după oarecare vreme în chipul arătat mai înainte.

Romanul are o simetrie remarcabilă şi arată la Sadoveanu o înţelegere bună a dialecticii sociale. Sunt exagerate doar previziunile prea limpezi pentru un om din secolul al XVI-lea asupra eliberării sociale. Un hatman care face teoria luptei de clasă şi a revoluţiei sociale este cel puţin nepotrivit pentru un secol în care oamenii trăiesc încă aproape de mentalitatea fatalismului religios. Limba şi filozofia faptelor mărunte de viaţă constituie latura cea mai puternică, sub raport estetic, a acestei cărţi scrise în amurgul vieţii povestitorului când privirea lui se deschide cu o melancolică seninătate spre un trecut de întâmplări năprasnice.



Printre hârtiile rămase de la Sadoveanu s-au găsit şi două romane neterminate, *Cântecul Mioarei* şi *Lisaveta*[1], din care apăruseră în timpul vieţii scriitorului câteva fragmente în *Torţa* (1945), *Viaţa românească* (1945, 1948, 1960), *Flacăra* (1955) etc. Ele sunt superioare literar (cu excepţia romanului *Nicoară Potcoavă*) celorlalte scrieri postbelice ale lui Sadoveanu. *Cântecul Mioarei*, care ar exista, ne spune M. Gafiţa, în două variante, are o temă nouă faţă de scrierile mai vechi ale autorului: dezalienarea individului sub presiunea civilizaţiei noi. Romanul relatează cazul sihastrului Pavel care, nedreptăţit de justiţia omenească, se retrăsese cu mulţi ani în urmă într-o peşteră, supunându-se canonului muţeniei. Toate elementele vechilor povestiri sadoveniene sunt aici: ficţiunea „străinului“ care poartă o taină nedezvăluită, ieşirea din istoria curentă ca formă de protest, în fine, refacerea morală, revenirea spiritului la o seninătate sănătoasă prin reîntoarcerea la existenţa naturală. Până să ajungă la aceste simboluri, *Cântecul Mioarei* dezvoltă eseistic şi alte teme, cum sunt acelea ale unităţii limbii române şi ale varietăţii cântecului popular. Doctorul Andru Macovei şi profesorul filolog Iancu Zerlendi voiajează în locuri vechi pentru a vedea felul în care pătrunde rânduiala nouă în ţara Moldovei. O expediţie, aşadar, sociologică şi folclorică, întrucât Zerlendi vrea să afle misterul perpetuării limbii şi a rafinamentului poeziei populare. Aici ei află de existenţa unui „bărbat cu virtute“, cioban al mânăstirii. Ciobanul suferise un accident şi ucenicul lui, Dărindai, coboară înfricoşat la aşezările omeneşti pentru a anunţa apropiatul sfârşit al învăţătorului său. Doctorul îl salvează şi-l duce la spitalul din regiune, prilej pentru autor de a descrie modul în care noile structuri sociale pătrund

[1] Publicate în 1971 de Editura Cartea românească, sub îngrijirea lui Constantin Mitru, cu o prefaţă (*Câteva lămuriri despre ultimele manuscrise sadoveniene*) de Mihai Gafiţa.

în cele vechi. Latura ideologică a povestirii este convenţională. Oarecare consistenţă epică au portretele din viaţa monahală. Doi gemeni, călugări acum bătrâni, cerniţi, cioplesc iconiţe cât palma reprezentând pe Isus răstignit şi pe Sfântul Gheorghe, omorâtor de balauri, vesel şi vânjos. Monahii precupeţesc bine iconiţele. Protosinghelul Glicherie Cotea are apucături negustoreşti, el vrea sa vândă vizitatorilor cărţile mânăstirii, între ele un *Sistemulu decimalu*. Anagnost, monah păcătos, a câştigat la loterie cincizeci de mii de lei şi i-a băut la Piatra timp de un an de zile. Rămânând sărac, s-a îngreţoşat şi s-a judecat aspru, alegând un trai de pocăinţă la Schitul Olarului, pentru a avea tihnă în viaţa viitoare:

„Gustă puţină apă şi nu-i place. Nu mănâncă vietăţile apei — peşte, gâşte şi raţe. De patru ori pe săptămână, mestecă puţine legume fără untdelemn, soarbe puţin lapte; adaugă un măr şi două nuci. Şi se bucură întru duh de tihna ce va să vie; întristându-se de răutatea lumii, care răstigneşte pe Domnul nostru Hristos în toate ceasurile zilelor şi nopţilor; îl răstigneşte suduind şi blăstămând, minţind şi viclenind, apucând ogorul văduvei şi moştenirea orfanilor, înşelând la cântar şi la răfuielile muncitorilor, pârând pe nevinovat, ceea ce e mai rău decât omorul; judecând strâmb, ceea ce e şi mai cumplit. Aşa Anagnost se trudeşte ca să se răscumpere de iad şi diavoli.“

Momentul important al cărţii e dezvăluirea *tainei*, rememorarea povestei „de demult“. Sihastrul Pavel, pe nume mirean Petrea Matei, fusese ucenic tipograf, apoi jandarm, prieten cu Sandu Călăraşu, acum mecanic la spital şi om cu vederi înaintate. Petrea avusese o soră, Anica, batjocorită de băiatul unui avocat, boiernaşul Grigoriţă. Ducându-se să-i ceară socoteală, Matei este închis, Anica se aruncă în fântână, părinţii mor şi ei de durere. Judecat cu părtinire, Petrea reuşeşte să fugă şi duce o viaţă de pustnic în munte, ignorând desfăşurarea vieţii din afară. Accidentul l-a readus în contact cu societatea, şi doctorul Macovei, profesorul Zerlendi, ajutat de Sandu Călăraşu, pregătesc întoarcerea

efesianului în lume. Alte amănunte nu sunt revelatorii. Aglaie Şerpe, gardiancă la spital, femeie matură, ispiteşte pe finul ei, Dărindai, şi finul nu are tăria să reziste ispitei. O bătrână face propagandă în favoarea revoluţiei, altcineva înfăţişează în stilul unui profesor de economie politică structura claselor şi lupta dintre ele. Oamenii vorbesc în proverbe şi recurg la metafore neverosimile în limbajul de toate zilele. Liţa Sofia povesteşte fiului ei, Irimie Dărândai, istoria biblicei Salomia, apoi trece la probleme privind perspectiva revoluţionară a satului etc.

Aspectele etnografice sunt numeroase în *Cântecul Mioarei*, şi, într-un loc, se povesteşte istoria a trei câini şi a trei baci, prefigurare a dramei din cunoscuta baladă. Prozatorul face, prin intermediul personajelor, consideraţii privitoare la psihologia omului de la munte şi citează, în acest sens, pe Alecu Russo. În altă parte, discută despre datinile reprezentate în balada populară şi dă, prin mijlocirea pribeagului Petrea, o variantă nouă, mai pură, crede el, a *Mioriţei*. Romanul ar urmări, deci, modul în care se perpetuează realitatea mitică şi cum pătrunde civilizaţia în această lume unde arhetipurile sunt vii. Procesul din urmă este superficial ilustrat,

Lisaveta se referă la o epocă mai veche (1887) având unele asemănări (de ordin biografic) cu *Anii de ucenicie* şi *Nada Florilor.* Eroii sunt culesi din acea zonă indecisă care leagă satul de târgul de provincie. Alexandru Panţâru e gospodar liber, strângător şi cam cărpănos, dar drept. El merge la târg la Iosub Aron, negustor sărman şi cărturar bun, filozof. Târgul e de un cenuşiu „searbăd“, locuitorii lui aşteaptă fără nădejdi să se întâmple ceva. Băiatul lui Iosub, Zeidel, lucrează la conacul lui Nunucă Ruset, spirit generos, socializant la Paris, boier straşnic, rapace în ţară. Nunucă vine la moşie cu vărul său, Răducanu, care-şi „bătuse“ averea la cărţi. Într-un rând, boierul semănase banii (gologani de aramă de câte cinci bani) pe optzeci de prăjini de pământ. După plecarea boierului cei care asistaseră la această faptă bizară se

aruncă asupra brazdelor şi culeg banii aruncaţi. La urmă se dezvăluie şiretenia moşierului: el voise să semene anison şi pentru aceasta era nevoie de un pământ mărunţit ca cenuşa.

Conflictul dintre ţăranii liberi şi ciocoi rămâne totuşi secundar în roman. Mai pregnantă este intriga sentimentală. Logofătul Nastasache dă roată Lisavetei, fata muribundului Gheorghe Cucu, îndrăgostită la rândul ei de Florea Panţâru, flăcău cuminte şi harnic. Nastasache vrea să-l corupă pe Florea şi-l duce la o văduvă, prilej de întristare pentru Lisaveta. Interesul pentru etnografie nu lipseşte nici aici, într-un loc e vorba de *datina uncropului*, rămăşiţă păgână în mentalitatea ţărănească. Marţi dimineaţa după nuntă partea femeiască a neamului îndeplineşte un mit păgân în cinstea zeului Priap. Femeile spun măscări, fac gesturi deşucheate sugerând actul sexual şi, de întâlnesc un bărbat în cale, îl agresează. Unul dintre ei, mai puţin simţitor la datini, le dă în judecată. Un bătrân prisăcar, Moş Pătru, suferă de pelagră şi nu vrea să se ducă la doctor. Fata lui îl roagă să nu moară repede, fiind prea înglodată în nevoile casei: să moară, cu alte cuvinte, ceva mai încolo, când înlesnirile băneşti vor veni şi rânduielile înmormântării vor putea fi împlinite: „noi se cuvine să le facem toate după rânduială şi lege". Ţăranul Gheorghe Cucu are înainte de moarte un vis şi visul înfăţişează pe Dumnezeu şi judecata înfricoşătoare a sufletului:

„— M-am înfăţişat la scaunul împărăţiei şi acolo era Dumnezeu; dar eu nu-l vedeam. Se făcea numai în jurul meu aşa, ca o lumină mare. Şi dacă m-am aflat eu la scaunul împărăţiei, m-am mărturisit. Popa Petrea mă întreba... Era şi popa Petrea acolo. Popa Petrea mă întreba şi eu răspundeam. Da aveam limbă ageră şi dădeam răspunsuri bune. Am spus toate răutăţile câte am făcut eu pe lumea asta, dar având credinţă că Domnul Dumnezeu iartă. Aşa ni-i scris nouă: să fim oameni şi să greşim. — Da' ai înşelat? — N-am înşelat. — Da' ai luat dreptul văduvei şi sărimanului? — N-am luat. — Da' ai râvnit la bunul altuia? — Am râvnit; de ce să

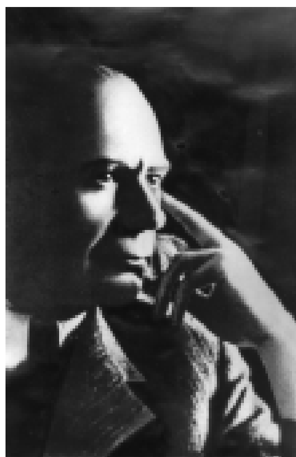
spun că n-am râvnit? Am râvnit pământ mai mult ş-am rupt două brazde de la megieş într-o sâmbătă, înainte de Sfântul Gheorghe. — Şi bătălii ai stârnit? — Am stârnit atuncea, pentru cele două brazde, şi m-am înfăţişat la judecată. Pe urmă ne-am împăcat. — Da' pe muiere ai bătut-o? — Am bălut-o, de ce să n-o bat; doar a fost muierea mea. Dar acuma îmi pare rău, căci n-are cine-mi da o lingură de apă. — Ba, dacă te pocăieşti, te-a adăpa. — Mă pocăiesc, căci n-o ucideam din răutate O ucideam căci eram băut. — Să ştii, zice popa Petrea de acolo de la scaunul împărăţiei, că pentru beţie nu este pedeapsă. Atâta pedeapsă este că pe acest tărâm nu-i nici rachiu, nici vin. — M-oi nevoi şi fără acestea, zic. Popa Petrea a râs."

Sunt în *Lisaveta* şi câteva date privitoare la copilăria autorului, cunoscute şi dinainte, din scrierile autobiografice. Avocatul Alecu Smărăndin, tatăl, e cordial cu ţăranii, mama, Profiriţa, o femeie simplă şi duioasă. Mitriţă, fratele, moare, şi naratorul simte „cea dintâi lovitură a întristării". Curioasă este figura lui Zeidel, care gândeşte ca un structuralist de nuanţă marxistă: „Dumnezeu, tată, e şi în legile sociale care se împlinesc fără greş".

Romanul este neterminat şi nu putem şti în ce fel ar fi evoluat el. Oricare ar fi însă desfăşurarea ulterioară a faptelor, e greu de crezut că elementele epice noi ar modifica imaginea generală a operei.

Lucian BLAGA

1895—1961



Nici un alt mare poet interbelic n-a avut după cel de al doilea război mondial o influenţă atât de puternică asupra generaţiilor tinere ca Lucian Blaga, deşi între 1945 şi 1961 (anul morţii) el a publicat puţin şi, în genere, scrieri nesemnificative. *Tăcerea* ce i-a înconjurat timp de aproape două decenii opera a fost în cazul lui rodnică. Când, după moarte, opera necunoscută a început să apară (*Poezii* în 1962, o ediţie nouă cu multe poeme inedite în 1966, alta în 1967, şi, în fine, *Opere* I—II, 1974), sentimentul general a fost că ne aflăm în faţa unei creaţii cu adevărat esenţiale, proaspătă ca expresie şi cu o varietate de preocupări care lărgesc considerabil vechiul lui lirism. Un Blaga *cu totul* nou spun unii, un Blaga, în orice caz, mai profund în lirica erotică şi cu o viziune existenţială mai sistematic tradusă în poeme, nu spunem

ne-filozofice, dar ieşite dintr-o contemplare mai liberă a spectacolului vieţii. De la el ne-au rămas, în afara unor traduceri (*Faust,* 1955, *Natan înţeleptul,* 1956; *Din lirica universală,* 1957), *o Antologie a poeziei populare* (1966), o piesă de teatru (*Anton Pann,* 1965) şi un număr de studii filozofice, între care unul despre *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966) şi altul *Despre conştiinţa filozofică* (1974).

Mai important, în afara poeziei, este însă *Hronicul şi cântecul vârstelor*, datat 1946, publicat de G. Ivaşcu în 1965, o autobiografie spirituală fără nervozitatea şi fragmentarismul pe care le aflăm în *jurnalele* ţinute în chip obişnuit de scriitori. *Hronicul* e scris târziu, într-un moment în care cariera literară a poetului se împlinise şi el putea privi cu linişte în urmă. Surprinde la un liric ca Blaga, obişnuit să introducă limbajul figurat şi în eseurile filozofice, tonul sfătos, aproape didactic şi fraza voit săracă, funcţională. Metafora pătrunde rar în această confesiune şi, în genere, *imaginarul* stă cuminte deoparte, lăsând biografia să se desfăşoare în notele cele mai comune cu putinţă. Ea începe la 9 mai 1895, data naşterii poetului, şi se încheie în jurul anului 1920, odată cu reîntoarcerea lui Blaga la Viena în vederea continuării studiilor. Faptele sunt prevăzute cronologic cu scurte şi neînsemnate paragrafe reflexive. Biografia nu iese prin nimic din obişnuit. Blaga, e limpede, n-are destinul marilor „damnaţi" ai poeziei, nimic năprasnic nu trece prin viaţa lui domoală şi rectilinie (la suprafaţa evenimentelor) ca viaţa unui obişnuit dascăl ardelean. E drept că *Hronicul* se opreşte în prima fază a tinereţii, dar chiar aşa fiind, în el transpare puţin din ceea ce ne-am obişnuit să citim în existenţa unui poet de marcă. Poezia a absorbit miezul metafizic al existenţei şi pentru proza autobiografică n-a mai rămas decât coaja ei obiectivă şi banală. Ce este şi mai curios e faptul că Blaga nu depune nici un efort pentru a-şi înnobila (în sens poetic) biografia. Tendinţa e mai degrabă de a o readuce pe un plan

comun de observaţie. Nimic nu anunţă în aceste pagini lipsite de poezie şi ironie Poetul, nici un detaliu din viaţa copilului cu dificultăţi de vorbire sau a şcolarului silitor şi disciplinat, înconjurat cu simpatie de toţi, familie şi profesori, nu prevesteşte pe autorul de mai târziu al unei teorii a cunoaşterii. Totul iese, la Blaga, dintr-o absenţă şi o lungă tăcere. Ca să se nască mai târziu poezia, trebuie ca existenţa poetului să stea departe la început de teritoriul cuvântului. *Limbajul* este o cucerire grea, o dificultate învinsă cu mari eforturi:

„Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvântului. Urmele acelei tăceri iniţiale le caut însă în zadar în amintire (...). Împlinisem aproape patru ani şi nici nu pronunţasem nici un cuvânt, nici barem cuvintele de temelie ale vieţii: Mamă şi Tată“.

Cuvântul şi *tăcerea* sunt, în fapt, temele mai intime ale acestei autobiografii. Ori de câte ori Blaga va nara un moment important al vieţii sale va aduce în discuţie şi neputinţa lui de a vorbi. Poetul *n-are cuvinte* sau are *rostire*, dar o rostire complicată şi dezarticulată, ca fiinţele din alte ere „cărora de milioane de ani li s-a retras dreptul la existenţă“. Explicaţia are aici o nuanţă istorică şi socială: poetul aparţine unui popor care multă vreme n-a avut dreptul la rostire, logosul s-a exercitat prin şoaptă şi tăceri semnificative. *Cuvântul* şi *linişte*a (retragerea din lumea fenomenală) sunt însă şi expresiile unui mecanism mai profund al creaţiei. Logosul înseamnă întruparea poeziei, liniştea constituie geneza ei. Poetul este „un om cu oareşicari linişti înăuntru“; tăcerile şi rostirile se învârt ca soarele şi luna pe cerul existenţei lui: „Dar liniştile trec, şi începe iarăşi cuvântul, şi după cuvânt vin din nou liniştile, ceea ce rămâne însă e starea aceasta în care ne găsim şi de care nu vom mai scăpa. Nici eu, nici tu“...

Astfel de teme Blaga le dezvoltă şi în poezii. Scriind despre *tăceri, linişti*, el cade, fatal, într-un subtil sofism, căci prin ce altceva pot fi exprimate tăcerile, liniştile dacă nu prin cuvinte?!...

S-ar putea spune atunci, împotriva tuturor evidenţelor raţionale, că poetul nu tace niciodată, el are mereu rostire, chiar şi atunci când trece în starea de linişte. Liniştea nu există (poetic) decât prin *cuvânt*. Tăcerea este, în fapt, o afirmare a logosului, absenţa devine, prin cuvânt, o expresie, deci o prezenţă. Poetul vorbeşte, aşadar, şi prin tăcerile, liniştile lui...

Hronicul vorbeşte însă înainte de toate de fapte mai profane. Un loc important ocupă familia. Lucian e al nouălea copil al preotului Isidor Blaga din Lancrăm, om de cultură germană şi gospodar cu gustul maşinismului, suspect pentru ţăranii din sat. Bunicul, Simion Blaga, tot preot, fusese mandatar al ţăranilor la Viena şi, în urma unei călătorii, se întorsese în sat cu un ceas cântător pus sub un clopot de sticlă. Fiul preotului duce viaţa unui copil de ţăran, păzeşte gâştele, se scaldă, se mânjeşte pe trup cu nămol şi călăreşte ca diavolul gol, cu faţa înnegrită pe cal. Învaţă „imperativele“ firii de la păsări şi flori, deprinde, altfel zis, legile existenţei de la lumea naturală. De aici îi vine „magica lămurire“ de care va scrie mai târziu şi în eseuri. Cuvintele pe care le aude le „tâlcuieşte“, *tâlcuirea*, raportată la univers, fiind şi o temă fundamentală în poezia lui. Scrisul şi cititul nu-l interesează („nu se apropie de mine cu nici o ispită“), dar, odată deprinse, nu-l vor mai părăsi. E ispitit, în schimb, de istoriile biblice pe care ştie să le repovestească cu talent. Acestea dealtfel sunt menite să-i devină „cărămizi ale fiinţei“.

Să se remarce că Blaga, povestindu-şi copilăria, nu se situează ca Ion Creangă şi majoritatea autorilor de amintiri pe poziţia copilului. Optica lui este optica omului matur deprins cu t*âlcuri, sacre lămuriri* etc. Poznele, specifice vârstei, au şi ele în naraţiune un aer serios, aproape bătrânicios. Blaga va vorbi, dealtfel, de „masca lui bătrânicioasă“ şi de o seriozitate prematură care se manifestă sub forma gustului pentru *iscodire*. Poetul se naşte, am putea spune, cu ispita profunzimilor, înaintea oricărui lucru, mare sau mic, el aşează un enorm semn de interogaţie.

Din aceste aduceri-aminte se detaşează două mituri, Mama şi Tata, desacralizate pe măsură ce sunt lămurite, *tâlcuite.* Mama este un „duh al rânduielilor“ cu o existenţă încadrată, totuşi, de *zarea magiei*. Are o ascendenţă macedoneană, şi, în viaţa de toate zilele, e religioasă şi autoritară. Religiozitatea are adiacenţe folclorice şi, sub această ipostază, trece şi la copil, impresionat de eresuri, povestiri magice. Tatăl, preot, este un tip areligios, un liber-cugetător ce poartă în sine, notează fiul, „aleanul altor orizonturi“. Citeşte pe Kant, Schopenhauer şi, din când în când, merge la Sebeş unde bea şi joacă cărţi cu alţi preoţi sastisiţi de biserică şi de viaţa de familie. Mama este în aceste clipe geloasă şi crudă. Preotul Blaga se îmbolnăveşte de tuberculoză şi moare relativ tânăr, trădat, zice memorialistul, de *Munte*.

Muntele este altă temă a evocării. Pentru copil el reprezintă la început „o ţintă de dor“, apoi o lume de animale misterioase şi, sub această înfăţişare, trece şi în poeme: „Muntele mai era ursul şi mistreţul, ursul care, precum îmi închipuiam, putea să-ţi iasă în cale la fiece pas, ca să-ţi întoarcă pielea din ceafă până peste faţă, şi mistreţul albăstrui, mătăhălos, dar iute şi cu colţi aduşi ca să ridice pământul în rât. Muntele mai era vipera cu semn pe frunte, ce stă la pândă, arămie printre pietrele bătute de soare, sau întunecată prin tufele din afin. Purtat de ochi şi de închipuire, mă pătrundeam, cu şi fără fabulaţie, prin toţi porii, de vraja şi de primejdia Muntelui. Muntele era pâlcul de fluturi multicolori, ce jucau în cercuri, îngânând un nevăzut model planetar, după fiecare cotitură de stâncă, a drumului. Muntele era înaltul şi adâncul, şi adaosul de oboseală proaspătă ce-o simţeam în sânge. Muntele era această privelişte în care intram, tot mai adânc, şi care la rândul ei intra şi ea în mine. Eu deschideam numai pleoapele mai tare, ca să mă străbată răcoarea prin ochi.“

Şcoala este şi pentru Lucian Blaga „înlănţuitoare şi apăsătoare“ şi, la Sebeş sau la Braşov, unde urmează cursurile elementare şi secundare, se simte un străin. „Mă deochease spaţiul şi timpul.“

Descoperă lectura şi, din acest moment, el nu mai are sentimentul singurătăţii. Pentru a-şi cumpăra cărţi de filozofie îşi vinde hainele vechi, iar un frate, Longin (numele tuturor fraţilor Blaga încep cu litera „L“ — o fantezie a tatălui!), îl ajută jucând cărţi. Face o călătorie în Turcia şi Italia, însă notele de voiaj (sau amintirile acestui voiaj) sunt dezolant de plate. La Constantinopole vede o lume pestriţă „aplicată de duhul unei paradoxale mişcări stagnante“, la Pompei urmele câinelui pe care le va trece şi într-un poem, la Napoli se duce la Operă şi, obosit, adoarme etc. În adolescenţă este interesat de filozofie, metafizica devenind pentru el un „viciu fără leac“, o „demonică patimă“. Poezia „nu-i face semne“, semnele vor veni mai încolo, într-un moment de tăcere şi tristeţe. Se înscrie, din motive tactice, la facultatea de teologie din Sibiu şi cade la examenul de cântări bisericeşti. În 1916 e la Viena, cu Lionel, alt frate, şi aici ia contact cu arta expresionistă, care nu i se pare ezoterică. Arta de avangardă îi trezeşte în schimb gânduri sumbre: „strădaniile şovăiau între dibuiri spre un stil al „isteriei“ şi întoarceri spre un primitivism, nu spre un infantilism, faţă de care nici Mântuitorul cu al său — lăsaţi copiii să vină la mine — n-ar fi avut îndurare“. Mai târziu are revelaţia clasicismului, după ce în prealabil a spart „carapacea criteriilor clasiciste“.

Notaţiile despre aceste subiecte importante sunt sumare şi fără originalitate. Ce a avut de spus despre stiluri, scoli artistice etc., filozoful a spus în articole. *Hronicul* este, iarăşi, sacrificat să înregistreze doar faptele golite de semnificaţia lor. Războiul strică multe din planurile tânărului ardelean, obligat să facă naveta pentru a se feri de încorporare între Sebeş, Viena şi Oradea. Paginile care narează aceste peripeţii sunt cele mai substanţiale din volum. Descoperim aici un Blaga patriot, obsedat de idealul unităţii românilor, participant la Adunarea de la Alba-Iulia. La Bucureşti, unde vine prima oară în 1919, întâlneşte pe Vlahuţă şi N. Iorga şi are impresii „suficient de vârtoase“. Istoricul îi pare o uzină ce-şi

„declanşa subdiviziunile autonome". *Poemele luminii* au succes, totuşi poetul nu este împăcat pentru că „subtonul, secetos-tânjitor" al fiinţei sale îl ţine departe de bucuriile mai simple ale vieţii.

Hronicul şi cântecul vârstelor are o importanţă, în primul rând, documentară, dar el se poate citi şi ca o operă eseistică autonomă în care răzbat câteva din obsesiile creatorului. Am semnalat tema facerii şi a cuvântului, mai putem urmări în text şi imaginile *plaiului* şi ale *dorului*, tratate pe larg în studiile de filozofie. Blaga fixează aceste noţiuni într-un cadru de existenţă, voind să sugereze că ele au o rădăcină mai adâncă decât speculaţia. La Purcăreţi, un sat de munte unde stă câtva timp, are sentimentul unui peisaj matricial, la Sibiel, satul viitorului istoric Andrei Oţetea, intuieşte un arhetip pe care îl va folosi în *Tulburarea apelor.*

Depoetizându-şi destinul, Blaga ţine să demitizeze în *Hronic* şi miturile operei. Haina sacră pe care o poartă acolo e înlocuită aici cu una foarte profană. Miturile îl privesc din lucrurile cele mai sărace şi mai umilite, un sistem filozofic original şi profund începe din contemplarea râpilor care înconjoară un sat prăpădit. Operaţie cu efect dublu pentru că sub această sarică grosolană aşezată pe trupul ideilor suntem tentaţi să ghicim mereu profunzimi şi esenţe, adică tot mituri.

Blaga nu reuşeşte să scrie, cum poate ar fi voit, romanul adânc al formării unui spirit, scrie doar o istorie liniară şi utilă a lui, lăsându-ne pe noi să descoperim la lectură miracolul care a făcut ca din nişte împrejurări comune de viaţă să iasă un mare poet.

* * *

La 1943, dată când publică ultimul său volum de versuri antume *(Nebănuitele trepte)*, Blaga era intrat definitiv în conştiinţa literară. Lirismul lui marca o direcţie comparabilă prin influenţa asupra generaţiei tinere de poeţi ca aceea exercitată de Ion Barbu. Critica literară, rezervată faţă de imagismul zgomotos din *Poemele luminii*, arată acum mai mare preţuire faţă de „arta defini-

tivă" (E. Lovinescu) a poetului. Pompiliu Constantinescu pune în valoare deschiderea filozofică a poeziei şi tot el remarcă o progresivă purificare a lirismului prin restrângerea elementului ideologic abstract şi discursiv. G. Călinescu aduce în *Istoria literaturii române* din 1941 imaginea, nu cu totul nouă, dar mai sistematic documentată critic, a unui bucolism cu sens metafizic. Oarecare nehotărâre arată critica în ce priveşte viziunea interioară a lirismului. T. Vianu este de părere că iubirea se asociază la Blaga cu aspiraţia religioasă, dar că poetul se îndepărtează repede de înţelegerea creştină a lumii *(Arta prozatorilor români)*. Vladimir Streinu consideră, dimpotrivă, că poezia lui Blaga evoluează de la „misticitatea istorică" la „misterul vegetal" pe un fundal spiritual al cărui element esenţial este miraculosul creştin (*Pagini de critică literară*, 1938). Unii văd, în fine, în poezia de după *Lauda somnului* o subţiere, o sterilizare a lirismului, alţii o limpezire şi o spiritualizare profundă a lui.

Pe terenul ideilor, Blaga întâmpină mai multe dificultăţi, stimulate şi de natura specială a eseisticii sale. Filozofii de profesie îi reproşează caracterul nesistematic şi limbajul excesiv metaforic, în timp ce literaţii, apreciind spiritul creator, fantezia filozofului, se arată nesatisfăcuţi de căutarea prea obstinată a categoriilor şi de sistematizarea lor arbitrară („în spiritul nostru meridional", zice G. Călinescu). Dincolo de aceste obiecţii, reluate mai târziu dintr-o perspectivă ideologică mai severă, părerea generală este că prin Blaga tradiţia noastră spirituală fuzionează, într-o fericită sinteză, cu spiritul poetic înnoitor. Prin poezia lui se dovedeşte putinţa de a fi modern, sincronic, universal, rămânând, în acelaşi timp, legat de miturile unei spiritualităţi specifice. Istoricii literaturii ezită, din această pricină, să-l fixeze printre tradiţionalişti sau modernişti, orice compartiment fiind prea strâmt pentru el.

Conştiinţa că Blaga este un mare poet a apărut de la început şi pentru că impunerea lui critică n-a dus bătălii, ca în cazul lui Arghezi, contra spiritelor conservatoare. Blaga a întâlnit o vreme

şi adeziunea lui N. Iorga, a satisfăcut şi spiritul cârtitor, veşnic nemulţumit ai lui Ion Barbu din motive, evident, diferite. Modernîştii văd în el un inovator în plan formal (tehnica expresionistă), tradiţionaliştii şi-l revendică prin puterea lui de a da viaţă miturilor vechi, deşi spiritul nedogmatic, liber al filozofului culturii îi va pune deseori în dificultate. G. Călinescu a atras atenţia asupra înrâuririi pe care Blaga a avut-o asupra poeţilor tineri de extracţie rurală, mulţumiţi să vadă că temele lor, desconsiderate de critica estetică, pot duce prin infuzie de filozofie şi modernizare a expresiei la un lirism fundamental. Este, intre altele, şi motivul pentru care Blaga va câştiga adeziunea tinerilor „expresionişti" de origine ţărănească din deceniul al VII-lea. Pentru aceştia (şi pentru o bună parte a criticii de azi) Blaga este un poet exemplar, acela care ar fi deschis, cu adevărat, orizonturile literaturii noastre spre universalitate. Astfel de ierarhii n-au, evident, nici o altă valoare decât aceea că indică starea de sensibilitate a unei generaţii. Preferinţele se schimbă şi valul necunoscut care a împins în primul plan al conştiinţei literare un nume aduce, după oarecare vreme, un alt nume în jurul căruia se vor grupa fanatismele tinere.

Indiferent de fluctuaţia opiniei publice, Blaga rămâne un poet profund cu o *evoluţie* firească, previzibilă încă din *Poemele luminii* şi *Paşii profetului*. Lirismul spiritualizat, bucolismul metafizic de mai târziu se prefigurează din primele lui poeme, de un retorism, e drept, mai necontrolat şi cu o imagistică mai îndrăzneaţă. Părerea aproape unanimă a criticii cum că lirismul ar ieşi „pătat" din aceste vârtejuri vitaliste şi că pe adevăratul, profundul Blaga trebuie să-l căutam în *Marea trecere, Lauda somnului* şi *La cumpăna apelor* nu mi se pare justificată. Blaga trăieşte estetic prin toată opera lui, ramurile fără trunchiul din care au ieşit sunt nişte banale lemne. Numai ansamblul dă o semnificaţie părţilor. Fără îmbrăţişarea juvenilă a universului din *Poemele luminii,* fără bucolismul melancolizat de idei din *Paşii profetului* n-am putea înţelege lirismul iubitor de contraste, animat de forţe divergente

de mai târziu. S-a produs după cel de-al doilea război mondial o deplasare de gust (să-i spunem astfel) în critică şi în opinia mai generală a publicului spre aceste imagini de tinereţe ale poeziei lui Blaga. Frenezia lor spirituală place, metaforele care se ţin minte (acelea despre lumina iniţială, despre cunoaşterea poetică văzută ca o adâncire în mister, despre moartea care pregăteşte racla în trunchiul plin de seve viguroase al vieţii etc.) ies din această afirmare raţională în poezie a forţelor iraţionale ale universului. Fără a-şi părăsi temele şi fără a-şi modifica în esenţă stilul, Blaga dă în poezia ulterioară o mai mare extindere cunoaşterii magice, prin care trebuie să înţelegem o asumare mitică a universului. Sentimentul care însoţeşte această nouă treaptă este — l-a numit poetul însuşi — acela de „tristeţe metafizică“, tradus liric printr-un spiritualism cu aderenţe la viaţa unei materii scuturate de fiorul morţii. Pe acest fond de tânjire şi destrămare universală înfloreşte lirismul magic, cu punct culminant în *Lauda somnului.* Magicul este un semn al transcendentului care se întrupează în lucrurile bolnave, a-l cunoaşte este a exalta materia tânjitoare cotropită de păianjenii morţii. Arcul următor al poeziei lui Blaga coboară în lumea miturilor autohtone *(La curţile dorului)*, pentru a trece din nou, în *Nebănuitele trepte*, la perspectiva eminesciană a marilor cicluri naturale şi a izbăvirii spiritului prin întoarcerea la treapta minerală. O pulsaţie (în planul imaginarului) nu exclude alta, panismul, de pildă, nu este o fază tranzitorie, ci un element permanent care iese la suprafaţă sau se ascunde în acest râu ce curge sub o statornică oglindă cosmică. Ardoarea dionisiacă (din *Poemele luminii*), panismul (din *Paşii profetului*), lirismul magic, spiritualist (din *În marea trecere, Lauda somnului, La cumpăna apelor*), lirismul arhetipal, folclorizant (din *La curţile dorului*), trecerea, în fine, după o lungă vară metafizică şi o primăvară de o beţie panică solară, la o toamnă a contemplării vieţii din perspectiva ritmurilor biologice (în *Nebănuitele trepte*) — aceasta este succesiunea poeziilor lui Blaga, de la debut până în timpul celui

de-al doilea război mondial. Mai lipsea, pentru ca ciclul să fie complet, un anotimp, şi acesta este anotimpul din postume: *o vară de noiembrie.*

* * *

Poezia postumă cuprinde cinci cicluri, între care patru fixate de autor *(Vârsta de fier, Corăbii cu cenuşă, Cântecul focului şi Ce aude unicornul)*, iar ultimul dat de editor: *Mirabila sămânţă*, după titlul unui poem. Volumul de *Opere* (II, Ed. Minerva, 1974) mai adaugă încă 21 de poeme rămase în manuscris. Unele dintre aceste versuri postume sunt datate, cum este cazul ciclului *Vârsta de fier* (1940—1944), altele nu. Împărţirea pe cicluri nu urmează, apoi, riguros criteriul tematic. Ciclul erotic, de pildă, *Cântecul focului* (care înlocuieşte titlul mai sugestiv, după noi, *Vară de noiembrie* din ediţiile 1962, 1966) este anticipat în *Corăbii cu cenuşă* şi continuă în *Ce aude unicornul* şi în alte poeme, aşa încât putem spune că dominantă în postume este tema dragostei. Însă dragostea deschide, în lirica lui Blaga, cercuri largi de cunoaştere şi simbolurile iniţiale capătă în final alte semnificaţii.

Unitare, marcate de atmosfera unei epoci sunt versurile din *Vârsta de fier*, scrise, e limpede, sub influenţa războiului şi a Dictatului de la Viena. În Blaga metafizicul se trezeşte aici fibra profetică naţională. El cântă acum patria, Mureşul, istoria care vorbeşte prin tâlcuri, în fine, „timpul cetăţii“, timp al absenţei şi al înstrăinării. Mesianismul vechii poezii ardeleneşti, jalea lui Goga sunt luminate de un spirit obişnuit să vadă semnele stingerii universale. Dezolarea nu mai are însă un suport metafizic (suferinţa poetului nu mai vine *din afară*), ci unul istoric, social. O senzaţie crudă de întomnare, de amorţire a vieţii materiale stăpâneşte aceste versuri: cohorte de păsări străbat în noapte drumuri pe cer, izvoarele îngheaţă, pământul se roteşte spre tenebre, cocorii, plecând, duc luna din ţară:

„Din cântec, din codru,
Nimic nu mai este
ah, nici în viaţă
şi nici în poveste"

poezia, în totalitatea ei, descrie „un bocet în mijlocul Patriei" care şi-a pierdut cerul şi pădurile cu zei tutelari:

„Amară e însă amiaza
de astăzi, şi nu se-nfiripă
în larguri nici tâlc, nici visare.
Doar frunzele zboară-n risipă.
În iarnă stă ţara. Vai, unde-i
albastrul ei sfânt atribut?
Pădure, restituie-mi zeii,
pe cari ţi i-am dat împrumut."
(21 decemvrie)

La imaginea „apostolului" lui Goga, Blaga răspunde cu aceea, mai tragică, a regelui Ion fără de ţară *(Cântec despre regele Ion)*. Umbrele ce se clatină prin vânt gemând sub povara durerii, lucrurile, neamul întreg au aceleaşi nume: Ion fără de ţară. În fine, fără patrie, pământul şi cerul putrezesc, luminile candelabrului stelar se sting, apele seacă în râuri, cugetele se ofilesc, timpul se goleşte de mişcare. Puternică această imagine a înţepenirii cosmosului sub puterea unui sentiment de înstrăinare:

„Timp fără patrie: râu fără ape,
secetă-n albie, şi subt pleoape.
Timp fără patrie: inimi învinse,
vârste nerodnice, cugete stinse.
Timp fără patrie: sub poveste,
vuiet de cetină neagră pe creste.
Timp fără patrie: ţarini nentoarse,
zboruri defuncte şi suflete arse.
Timp fără patrie: stingere-a torţei,
bolta neprietenă, clopot al sorţii.

Timp fără patrie: dragoste-amară,
roiuri tânjind după raiuri şi ceară."
(Timp fără patrie)

Poezia devine expresia unei absenţe, *temeiul* ei se fixează pe un imens gol: cuvintele nerostite, drumurile neumblate, luptele nepurtate, moartea care rămâne în suflet, în fine, tăcerea care adânceşte şi multiplică taina *(Inscripţie)*. Mai târziu, Blaga va fi un poet al *facerii*, lucrurile vor pătrunde în poem, aici poezia iese din senzaţia stăruitoare a unui spaţiu care îşi pierde atributele materiale. Doar poezia rodeşte în acest pustiu!

„şi pretutindeni prin toate
îşi pune temei poezia",

doar ea constituie (ca şi la Arghezi) un punct de sprijin, o victorie, singura *rodnicie* într-un univers steril.

Poemele următoare, unele de o admirabilă concizie, adâncesc această viziune. Orfeu este acum „încercat în alt chip" şi chipul se traduce printr-o acumulare de metafore ale întunericului şi prăbuşirii:

„tenebrele n-au capăt, lumina n-are înviere.
. . . .
ce gol în toamnă mi-e Sibiul
şi soarele mâncat de greieri"...
. . . .
„Suflet prăbuşit în brumă ca în perne
nici o veste de odihnă nu-mi aşterne"...

Rămâne vie doar *iscodirea* („iscodesc prin văi, prin larga împărăţie"), dar iscodirea descoperă drumuri „surde", urâturi umede *(Pasărea U)*, ceasuri în cumpănă, prejmuite, sfâşiate, o dominare suspectă a timpului în dauna spaţialităţii:

„La fieştecare pas, la fiece colţ te-ntâmpină timpul".

O senzaţie puternică de trecere spre neant *(Marea noapte)* îşi face loc în versuri. Blaga reia acum motive vechi ale liricii sale expre-

sioniste cu un patetism mai reţinut, cu o mâhnire ce se menţine în margini pământene. Dăm din nou peste „jalea rătăcirilor“, „mohorul mâhnirilor“, se petrece o deplasare a lucrurilor spre „zarea dorului“, spre o suferinţă, cu alte cuvinte, purificată. Semnele destrămării au reapărut: unde altădată erau podgorii se află acum cimitire, ulcioarele sunt pline cu cenuşă, de peste tot pândeşte „declinul şi amarul“, însă acest sfârşit de lume nu mai are violenţa expresionistă pe care o ştim. Un nor doar de „melancolie“ trece peste *paradisul înstrăinat*, pe care poetul vrea să-l salveze prin cântec:

„Ceas de cumpănă. Amurg.
Vai, toate către soare curg —
tărâmul larg şi noi cu el.
Pe-o lină aurie apă
Thule şi Orplid, ţară după ţară,
toate trec prin soare
ca printr-un inel.
Se curmă ziua, vine seară.
Un fluviu purtător a toate
duce plute, vârste mute,
către cele nevăzute
'n marea noapte“.
(Götterdämmerung)

Universul în totalitate pare obosit, iar *timpul cetăţii* se măsoară prin ţărâna care trece prin orbitele morţilor. Blaga introduce în această lirică liturgică o sugestie nouă, aceea a geologicului care împresoară, sugrumă spiritul. Din străfunduri urcă *Greul-Pământului*, vântul poartă „duhul ostenit“ al florilor, apa râurilor este leneşă, straturile materiei înregistrează o încetinire alarmantă a ritmurilor:

„Ce oboseală în toate. În pădurea de brad,
printre ferigi, unde străbat şi unde cad,
mă pătrund în faţa muntelui-nalt şi a stâncilor
de oboseala, în straiuri, a vârstelor.

Cuprinsu-m-a oare, în miezu-i, un strop uriaş şi amar,
ambra-lumină, răşină de chihlimbar,
ce altădată-închidea pentru totdeauna în sine,
din zboruri răpuşi, cu aripi întinse, fluturi, albine?“
(Oboseala anului)

Poezia nu mai este aici un temei, sau este, dar în alt sens decât cel semnalat înainte: poemul s-a pustiit şi el („pustiirea fără de seamăn a unui poem“), prin venele lui curge sânge obosit, o amorţire generală îl ameninţă. Poetul însuşi se simte, ca Eminescu, patriarh bătrân şi sceptic:

„Tinere sunt încă, tinere toate popoarele —
Eu, fiul lor, cât de bătrân“

şi fiul (poetul) a pierdut *tâlcul* lucrurilor („dacă tâlcul l-am pricepe / inima ar da un ţipăt“). Salvarea vine, totuşi, de la natură, regenerarea materiei dă o speranţă. Într-o geografie a obiectelor ostenite, bolnave, apar mugurii prevestitori de înnoire. Blaga revine la un bucolism din care a alungat sentimentul de teroare mistică:

„În copaci, prin vechi coroane,
Seve urcă în artere:
S-ar părea că-n ţevi de orgă
Suie slava de-nviere.
Muguri fragezi sfarmă scoarţa,
Solzi şi platoşe, găoace.
Grav, miracolul ne miră
Cum începe, cum se face
Fiece sămânţă-naltă
De pe un mormânt o piatră.
Suferinţa are-un cântec
Şi nădejdea are-o vatră.“
(Înviere)



Universul nostru, observă undeva admirabilul eseist Albert Beguin (*Creation et destinée*, II, 1974), unul dintre întemeietorii scolii critice de la Geneva, nu se compune numai din obiectele şi peisajele ce ne înconjoară, el se compune, într-un chip misterios şi emoţionant, şi din *patriile interioare*, opera poeţilor. Există o ţară a lui Baudelaire, o ţară a lui Rimbaud, alta a lui Apollinaire sau Claudel — „cu orizonturile şi mările sale, cu fluviile, arborii, animalele şi feţele locuitorilor săi pe care nu le confundăm cu alte feţe umane“. E suficient, spune el, să observăm un arbore, o pasăre, o unduire a peisajului pentru a ne aminti de una din aceste ţări care trăiesc în memoria noastră.

O astfel de patrie închisă între copertele unei cărţi a creat şi Blaga. Când vorbim de *universul* său poetic ne gândim numaidecât la o geografie interioară prin care rătăceşte zeul bătrân Pan alungat de lumina unei noi religii. Versurile postume îmbogăţesc această patrie imaginară cu o vegetaţie euforică. Mai mult: îi dau o perspectivă spaţială. Critica mai veche remarca „lipsa de spaţialitate a perspectivei“, „temporalitatea priveliştii“, predominanţa „peisajelor temporale“ în poezia lui Blaga (Vladimir Streinu). Observaţia este subtilă, ceea ce domină în *În marea trecere, Lauda somnului, La cumpăna apelor, La curţile dorului* etc. este percepţia temporală a proceselor din univers. Există, evident, lumea materială, dar ea stă sub semnul unui timp acaparator. Spaţiul nu-i decât hrana acestei forţe obscure, devoratoare. Ochiul, terorizat de ea, înregistrează cu precădere semnele trecerii. În poemele postume, raportul se schimbă, perspectiva spaţială trece în primul plan. Universul are o mai mare statornicie, reliefurile se arcuiesc mai pregnant, orizonturile capătă consistenţă. Timpul, încetinindu-şi ritmurile, îngăduie lumii vegetale şi animale să dureze. Amurgul, timpul declinului, devine „fecund“ *(Corăbii cu cenuşă)*, trecerea mai păstrează ceva, un tipar, o formă. Faptele nu intră pe de-a-ntregul în uitare:

„În noapte vederea mai e
tot ce a fost şi nu mai e
ce s-a uitat, ce s-a pierdut
din timpul viu în timpul mut“.

În această patrie imaginară sorii sunt tineri şi asfinţiturile desăvârşesc lucrurile *(Cântecul focului)*. Ele încetează a mai fi simple semne (semnele magice din *Lauda somnului!*), redevin obiecte şi obiectele participă la o alchimie curioasă. Intuiţia prefacerilor obscure (geneza, coacerea) se observă numaidecât în poemele acestea ce arată lumină şi împăcare. Pomii „simt dureri în muguri“, de peste tot vine „veste de viaţă ce se-ncinge“, cărăbuşi de aur, pitpalaci profetici, lăcuste, gâze fără număr ies din „turnătoria verii“. Blaga este acum *un poet al facerii*, cântecul lui este *cântecul făpturii*. Melancolizat de ideea morţii universului, ochiul descoperă deodată viaţa contagioasă a materiei, dimensiunea luminii şi a fecundităţii. Blaga devine un poet solar, *sudic*, ca în acest cântec de euforie autumnală;

„Vino să vezi! În târzia bogată căldură
închis intre ziduri cine-ar mai sta?
Precum a mai fost, până-n cealaltă zare,
încă o dată tărâmul să crească ar vrea.
Şi-n unghi săgetat
pământu-şi trimite cocorii
spre cercul cel mare.
Lumina ce largă e!
Astrul ce crud!
Unei noi creşteri, văratice-n toamnă, se pare
c-am fi hărăziţi şi aleşi.
Şi-o clipă ne e-ngăduit
bănuitului Sud
să-i trimitem un gând fără greş.
Între frunza ce cade
şi ramura goală
moartea se circumscrie

c-un gest de extatică boală.
Un joc îngânând cu lemnoasele membre
sună târziul, nebunul, caldul Septembre".
(Zi de septemvrie)

unde viaţa şi moartea trăiesc împreună într-o îmbrăţişare extatică. În patria lirică a lui Blaga toamnele sunt de cristal, muntăriţele cântă din tulnice tăiate din corn de inorog, pelerinii umblă pe drumuri, ce se termină în mit, privighetorile cântă noaptea şi roua este sudoarea lor, vieţuitoarele pădurii, arse de un foc sacru, nu-şi găsesc locul, ierburile cresc ca nişte ruguri albastre şi peste ele se întinde umbra lui Dumnezeu — „mai virtuoasă în lumină" decât în întunericul misterului. Această ţară de unicorni şi de munţi care scrutează orizonturile într-o pregătire tăcută de zbor este cuprinsă de febra germinaţiei şi a împlinirii. În *Mirabila sământă* regenerarea de ordin social a patriei este sugerată liric prin metafora unei naturi în faza germinaţiei obscure:

„Mi-ai dibuit aplecarea firească şi gustul ce-l am
pentru tot ce devine în patrie,
pentru tot ce sporeşte şi creşte-n izvorniţă.
Mi-ai ghicit încântarea ce mă cuprinde în faţa
puterilor, în ipostază de boabe,
în faţa mărunţilor zei, cari aşteaptă să fie zvârliţi
prin brazde tăiate în zile de martie.

. . . .

Laudă seminţelor, celor de faţă şi-n veci tuturor!
Un gând de puternică vară, un cer de înaltă lumină,
s-ascunde în fieştecare din ele, când dorm.
Palpită în visul seminţelor
un foşnet de câmp şi amiezi de grădină,
un veac pădureţ
popoare de frunze
şi-un murmur de neam cântăreţ."
(Mirabila sământă)

Pentru că într-un poem Blaga vorbeşte de *nord* şi de *sud (Apoteoză)* nu este fără rost o scurtă paranteză pe tema opţiunii geografice a poetului. În postume, poezia suportă o mutaţie de la *nord* la *sud,* de la mitologia ceţii şi a întinsurilor arctice la o mitologie solară, mediteraneană. Poezia română, în totalitatea ei, arată o alternanţă de mituri nordice şi sudice, dezvelind când faţa ei luminoasă, exuberantă, când pe aceea gânditoare, întristată, metafizică. Ridicată într-o cultură cu un substrat spiritual vechi şi puternic, loc de întâlnire a două mari spiritualităţi, ea a primit influenţe diferite şi le-a asimilat adesea într-o sinteză originală. Alecsandri este un spirit solar, sudic, visul lui este *plaja* calmă, valul albastru, soarele roditor. Este un clasic cu o structură mediteraneană. Eminescu cultivă miturile nordice, Walhala, pe Odin şi peisajele borealice. Locul plajei îl ia crângul misterios, iubirea se termină într-o somnie cosmică. Prin el pătrund în lirica noastră universalul şi miticul, obiectul tinde să se cosmicizeze. Macedonski readuce tipologia sudului, miturile clare şi luminoase, şi, dacă poezia lui face uneori caz de mistere, acestea sunt tratate raţionalist. Este ceea ce se întâmplă şi cu Barbu şi Philippide, *greci* — în înţeles spiritual — cu nostalgii nordice. Formaţi, amândoi, în spiritul culturii germane, ei şi-au populat poezia cu miturile greco-latine. Influenţa „modelatoare“ (cum ar spune Blaga) s-a transformat într-o influenţă „catalitică“ pe baza unui sincretism superior.

Prin Blaga reapar în poezie mitologia silvană, metafizica nordului, bruma şi negura ţinuturilor reci. În ciclurile postume, *sudul* urcă însă vertiginos, expansiv, *nordul* se retrage timorat, existenţa materială şi spirituală stă acum sub incidenţa *soarelui,* nu a *lunii*, astru misterios şi rece. Chiar *nordul*, când se manifestă, tinde spre un regim de lumină şi fecunditate. El aduce văilor noastre „furtunile rodnice“, din morminte iscă „aurore sublime, şi boreale lumini de-nviere“. Dar, încă o dată, triumfător este acum sudul: „elementul care prieşte iubirii“.

Acestea sunt pe scurt elementele care determină în poezia postumă a lui Blaga *patria interioară*. Ea prinde contur pe măsură ce înaintăm în lectură. Este o determinare posibilă, subiectivă, căci lectura nu este neutră, obiectivă: ea însăşi devine participantă, creatoare, un element în această hartă spirituală. În ritmul oscilant al poeziei, *patria* lui Blaga îşi schimbă culorile, intră sub puterea altor astre. Vom vedea că *timpul* şi *nordul* (alegem, arbitrar, doi factori care determină „clima“ lirismului) revin în primul plan, modificând înfăţişarea acestei bucolici luminoase. Râul care o străbate se va numi curând *Râul-jaleş*.

* * *

În ciclul *Cântecul focului*, Blaga este şi un poet solar al iubirii, fixată, ca şi în versurile anterioare, într-un spaţiu dominat de duhul înverzirii. Cântecul erotic se pierde în extazul contopirii într-o geologie purificată până la transparenţă. Poetul se cuprinde în lucruri, lucrurile iscodesc şi cuprind cuplul de îndrăgostiţi fugit din cetate (unde funcţionează *legea, morala*) şi refugiat în mijlocul naturii calme şi purificatoare:

„Iubito-mbogăteşte-ţi cântăreţul,
mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,
şi ce mai vezi, văpaia şi îngheţul,
dumbrava, cerbii, trestia şi veacul.
Cum stăm în faţa toamnei, muţi,
sporeşte-mi inima c-o ardere, c-un gând,
atâtor lucruri să-mprumuţi.

O, lumea, dacă nu-i o amăgire,
ne este un senin veşmânt.
Că eşti cuvânt, că eşti pământ,
nu te dezbraci de ea nicicând.
O, lumea e albastră haină,
în care ne cuprindem, strânşi, în taină,

ca vara sângelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu sa ardă".
(Vara Sfântului Mihai)

Aici şi în alte versuri *(Atotştiutoarele)* se desemnează figura poeziei lui Blaga în raporturile ei cu lucrurile. Figura e determinată de o dublă mişcare a imaginarului şi de o dublă disponibilitate a spiritului care iscodeşte şi se cuprinde în lucruri — şi se lasă, în acelaşi timp, iscodit, încercat, împresurat de obiectele ce concentrează şi ascund mecanismul existenţei cosmice. *Iscodirea* pe care Blaga o sugerează în mai multe rânduri devine o temă interioară privilegiată. Într-o însemnare rămasă în manuscrisele poetului, transcrisă de editorul lui Blaga (George Ivaşcu), citim: „Iscodesc locurile cele mai retrase din preajma cetăţii, câmpul, vegetaţia, dealurile, viile, crângurile, apele. Mă duc uneori spre miazănoapte, să ajung prin sate ce cultivă podgorii şi vinuri, ce-ar putea să răspundă la egalitatea beţiei mele lăuntrice. Nu este drum subt soare sau cărare adumbrită de unde să nu mă întorc acasă cu existenţa sporită de un nou stih. Iau seama gândindu-mă astfel că faţă de versurile mele de altădată noua mea poezie se adânceşte pe un plan mai organic şi mai omenesc."

Mişcarea imaginaţiei străbătea în volumele mai vechi distanţa de la *obiect* la *sufletul* cosmosului, obiectul oricât de mărunt fiind ridicat la treapta universului. El este o monadă în care se încorporează spiritul cosmic şi, înregistrând manifestarea celui dintâi, poezia intră în permanenţă în contact cu cel din urmă. Imaginarul tinde să se fixeze în *Cântecul focului, Corăbii cu cenuşă, Ce aude unicornul* asupra lucrurilor, coboară şi stăruie în monada în care se manifestă mecanismele existenţei. Dealtfel, lucrurile năvălesc în poem şi-l domină prin materialitatea lor plină, fecundă. *Iscodirea* devine atunci prima etapă a demersului blagian, premisa figurii sale lirice. A iscodi lucrurile înseamnă acum a le asuma, a le lua în stăpânire:

„Pe măsură ce le văd
lucrurile-s ale mele.
Sunt stăpân al lor şi domn.
Pierd o lume când adorm."

O penetraţie de la *obiect* la *subiect*, o fuzionare voluntară şi euforică în absenţa, aparent, a oricărei dorinţe de cunoaştere:

„Ascultă tu un cuvânt, ascultă ce bănuiesc
despre lucruri. Cât ţin hotarele
ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc.
Suntem împrejmuiţi de atotştiutoarele.
Ne sunt acoperite viata şi patima.
Lucrurile însă, ele ne ştiu. Ia aminte:
drumul ne ştie secretele ţinte,
vântul cunoaşte cât de sărată e lacrima.
Prin suferinţi, dintr-un loc într-altul, prin arderi
ne purtăm îndoielnică firea.
Noi ne cunoaştem doar glasul, aleanul.
Lucrurile ne ghicesc împlinirea.
Înaintarăm — până-n zăpezi, prin amară
vreme, şi încă nu ştim că iubim.
Dar apa, dar apa în care de sus
de pe pod ne-oglindim, o ştie de astă-vară".
(Atotştiutoarele)

În limbajul mai vechi al criticii, s-ar putea spune că elementele participă la viaţa sentimentului, natura este complice. Însă poezia este mai sus de această solidaritate, complicitate: pasiunea se încredinţează ritmurilor eterne ale materiei, se dăruie şi se lasă cuprinsă pentru a eterniza ceva ce este puternic, dar trecător. Buruienile, pietrele, copacii, apa nu sunt numai martorii unei iubiri senine într-un anotimp înaintat al vârstei, sunt şi elementele ce vor păstra tiparele acestei pasiuni când ea se va stinge. Sentimentului pieritor i se substituie, astfel, viziunea eternităţii materiei. Cu această perspectivă în faţă, spiritul poate privi împăcat tiparele întruchipate în formele trecătoare ale feminităţii:

„Numai aşa, la capătul drumului, urmelor,
se-nvederează în calma oglindă a lacului,
în ochii bătrânilor aştri,
legea pământului, tiparele, rarele,
întruchipate în sânii care nu dezmint
rotunjimile urnelor
şi-n rodii care nu dezmint
rotunjimea sânilor".

(Pëan pentru o tânără)

Însă semnele universului nu par a mai interesa în chip special pe Blaga în ipostaza de poet erotic. El este mai apropiat de oh-ul şi ah-ul lui Ienăchiţă Văcărescu decât de simbolistica savantă a eroticii moderne. Chinul, suspinul, aşteptarea, îndoiala abia sunt spiritualizate, peste faţa lor abia trece umbra unui gând. Ideile se retrag umilite din faţa *jarului, viscolului de călduri, fierbintei nea,* care stăpânesc viaţa sentimentelor. Viaţa sentimentelor este suficientă: sufletul nu mai simte nevoia unei alianţe; a trăi până la capăt cu o ardoare echilibrată pasiunea ce a înflorit atât de târziu, dar atât de puternic şi de pur, înseamnă o împlinire absolută. Blaga, care îşi făcuse un program estetic din a spiritualiza emoţia, e pe cale de a despărţi pe *a cunoaşte* de *a iubi*:

„A cunoaşte. A iubi.
Înc-o dată, iar şi iară,
a cunoaşte-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară."

(Primăvară)

Se va vedea însă că despărţirea totală nu este posibilă. Cunoaşterea continuă să fecundeze sentimentul, metafora este încă gravidă de idei. Chiar spaţializarea iubirii este o consecinţă a intervenţiei spiritului, preocupat acum, e drept, mai puţin de semnele transcendentului şi mai mult de imaginile unei naturi euforice. Cerbul care, bântuit de sublimul foc, merge spre abisuri şi soarbe din apă imaginea cerului este simbolul acestei inserţii fatale a cos-

micului, spiritualului în lumea fenomenală. Însă lumea fenomenală stă, deocamdată, sub vraja unui mare sentiment. Crângul, izvoarele, holdele coapte, bătrânii aştri au devenit nişte obiecte erotizate. Ca la Dante, dragostea mişcă totul: cerul şi alte stele:

„În ceasul acela înalt, de-alchimie cerească,
silirăm luna — şi alte vreo câteva astre,
în jurul inimilor noastre
să se-nvârtească“.
(Legenda noastră)

Chemarea dragostei începe prin invitaţia de a părăsi oraşul (reflex expresionist) într-o bucolică dogoritoare unde simţurile pot evada „din cuviinţă şi din pravili“. Aici se aud cornul de vânătoare şi goana sălbăticiunilor, şi poetul gândeşte pastoral o scenă de iubire într-un noian de frunze roşii având sub cap un iepure ucis *(Andante)*. Iubirea este declarată, solemn, „singurul triumf al vieţii / asupra morţii şi ceţii“ *(Epitaf pentru Euridike)*, sub vraja ei „născocirea“ (poezia) este mai vie. Căutând definiţii lirice memorabile, Blaga devine, ceea ce nu ne-am fi aşteptat, un poet erotic aproape galant, în stare să jure pe pământ şi pe cer ca să fie crezut:

„Când îţi ghicesc arzândul lut
cum altul de Tanagra nu-i,
din miazănoapte până-n sud
mai e nevoie de statui?“
(Strofe de-a lungul anilor)

Propoziţiunile mari, gesticulaţia enormă, teatrală (uneori chiar facilă), imaginile tradiţionale ale eroticii — focul, chinurile de iad, chemarea întregului univers în ajutor — nu sunt evitate şi am spune chiar că Blaga simte o plăcere să scuture din pomul liricii sale fructele gândirii complicate pentru a face poemul mai simplu şi imaginea mai transparentă:

„O fată frumoasă e
o fereastră deschisă spre paradis.

Mai verosimil decât adevărul
e câteodată un vis.
. . . .
O fată frumoasă e
o închipuire ca fumul,
de ale carei tălpi, când umblă,
s-ar atârna ţărna şi drumul".
(Catrenele fetei frumoase)

Cultul erosului ia la Blaga, poet ce scrie cu imaginea infinitului în faţă, şi asemenea forme mai uşoare, adevărate, uneori, jocuri de metafore pentru a sugera un gest tandru, o apariţie surprinzătoare ori un moment de criză trecătoare. Femeile sunt nişte „viori aprinse", vântul, lipind veşmintele pe trupuri, transformă fetele în statui; privindu-le cu un ochi de estet concupiscent, poetul descoperă sânii şi coapsele: „minunile, sfintele". Spicele în lanuri — „fete-n văpaie" — privesc cu nostalgie la zeul tânăr din zare şi se-nfioară când apare pe boltă secera lunii *(Cântecul spicelor)*. „Taina de la subţioară" tulbură pe metafizician într-un chip foarte lumesc, însă dorinţa se sublimează deîndată, erosul necoborând niciodată în poezia lui Blaga în sexualitate. Păcatul nu se înfăptuieşte. Poetul vrea doar să ştie taina „cum se mai face" şi invită idilic femeia să coboare în râu pentru ca apa să întinerească prin atingerea cu coapsa goală *(Vara lângă râu)*.

Poemul de dragoste străbate uneori calea mai complicată a fabulei pentru a exprima aceeaşi sugestie de chin stăpânit, de văpaie albă. În *Cântecul focului* descoperim un univers în rut: pietrele ard, stelele iau foc în cădere, sub armură cavalerul a devenit o torţă, ţărâna dogoreşte, pădurile fumegă, licuricii sunt semnele acestui incendiu planetar la care participă şi Dumnezeu, rătăcit prin tufărişuri. Tot acest complicat topos al lumii în flăcări pentru a dovedi că sufletul arde în văpaia dragostei:

„Rareori, numai, sfârşitul nu e cenuşă.
Cât e întinsul şi-naltul luminii,

Dumnezeu singur arde suav câteodată prin tufe
fără de-a mistui. El cruţă şi mângâie spinii.
Altfel noi ardem, iubito. Altfel ne este ardoarea.
Cât e întinsul, cât e înaltul,
noi ardem şi nu ne iertăm,
noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi,
mistuindu-ne unul pe altul".
(Cântecul focului)

În alt loc este chemat Heraclit pentru a susţine ideea inefabilului feminin: după cum soarele se formează în fiecare dimineaţă din arborii fosforescenţi ieşiţi din mare, tot aşa femeia:

„S-alcătuieşte din lumini pe care nu le-nveţi,
se înfiripă din splendori pe care tăcând le preamăresc".
(În lumea lui Heraclit)

Din poezia populară, Blaga ia şi noţiunea de *dor*, cu înţelesul ce se cunoaşte. *Dorul-dor*, care intervine într-un poem, ar fi cea mai profundă dintre suferinţele plăcute:

„Acela care n-are amintire
Şi nici speranţă, dorul-dor".
(Dorul-dor)

o suferinţă la puterea a doua, un chin din care s-a scurs dulceaţa veninului. Poetul trece aici dincolo de graniţa poeziei de sentiment. Meditaţia stă încă în preajma emoţiei. Lucru curios, ea apare îndeosebi când intervine perspectiva temporală. De regulă, poemele din *Cântecul focului* se sprijină pe atributele spaţialităţii: o acumulare de elemente ce dă impresia că imaginarul se extinde spre orizonturi largi, o desfătare a privirii care străbate obiectele. Poetul *vede, adastă, asumă* universul material ce tinde, cum vom vedea, spre un regim de transparenţă. Când intervine perspectiva duratei, apare *gândul* şi gândul aduce ideea de limită, iar limita ideea de moarte. Dintr-o trăire euforică în spaţiu, iubirea devine un „joc umbratic" în timp. Dragostea începe să fie meditată şi atributul spontaneităţii libere şi plenare dispare:

„Şi-i dureros în marea trecere să te
aprinzi visând. Mai tare însă arzi în schimb.
Iubirea prinde adâncimi, aşa cum e,
umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp“.
(Arheologie)

Iubirea prinde, cu perspectiva sarcofagelor goale în faţă, adâncimi, iar arderea, pe care o acuză poetul, nu mai este atât de veselă, mulţumitoare: cenuşa este în preajmă, oraşul din care au venit sarcofagele se află sub pământ, pe locul unde a fost altădată forul au crescut porumbişti. Timpul macină totul. O simplă schimbare de decor şi meditaţia împinge poemul spre alt câmp de probleme.

O umbră ce trece peste faţa surâzătoare a erosului blagian este şi aceea de ordin moral. Dragostea nu este numai un nimb dobândit cu întârziere, dar şi un păcat pe cale să se înfăptuiască. Îndemnul de a evada din „cuviinţă şi din pravili“ sau precizarea că ceasul este „fără vină“ — arată un viu sentiment al culpei. În spaţiul acesta de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare şi cerbii umblă melancolizaţi de iubire, există un pom interzis şi fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămâne o stare de ispită, un adevăr nerevelat:

„Vino să şedem subt pom.
Deasupra-i încă veac ceresc.
În vântul adevărului,
în marea umbră-a mărului,
vreau părul să ţi-l despletesc
să fluture ca-n vis
către hotarul pământesc.

Ce grai în sânge am închis?
Vino să şedem subt pom,
unde ceasul fără vină
cu şarpele se joacă-n doi.

Tu eşti om, eu sunt om.
Ce grea e pentru noi
osânda de a sta-n lumină!“
(Glas în paradis)

Avem acum toate elementele pentru a face o încheiere privitor la poezia erotică a lui Blaga. Ea oscilează între emoţia pură şi poezia de cunoaştere, stând la egală distanţă de chiotul simţurilor şi de reflecţia amară. Blaga nu-i nici poetul iubirii spiritualizate, nici un poet senzual, rostogolitor de femei (ca Eminescu în viziunea lui G. Călinescu). Femeia din versurile lui nu are carne, are doar forme ce trimit gândul spre tiparele eterne. Nu-i nici o abstracţiune, ca Beatrice, simbolul teologiei, nici o văduvioară veselă şi plină, încinsă de simţuri. Locul ei este între vis şi realitate, între da şi nu, intre idee şi pasiunea ce ştie să se înfrâneze. Iubirea blagiană înfloreşte în umbra discreţiei şi a nehotărârii între două planuri.

* * *

În ciclurile *Cântecul focului, Corăbii cu cenuşă* şi alte poezii Blaga este şi un poet al transparenţei. Bucolica lui este luminoasă, spaţiul în care sunt fixate reprezentările erosului e dominat, s-a văzut, de specii diafane. Materia cunoaşte un efort de purificare, elementele dense, opace devin la dogoarea iubirii translucide; plantele, gâzele participă la o mare simfonie albă. Am putea vorbi, în acest caz, de serafismul lui Blaga (Ov. S. Crohmălniceanu remarcă procesul de „angelizare a dragostei“ în postume) comparabil cu acela din proza şi din poemele borealice ale lui Eminescu. *Iscodirea, împresurarea, cuprinderea* lucrurilor înseamnă, de fapt, decantarea, punerea lor în stare de transparenţă. Poezia descoperă locul ascuns în obiecte, cristalul posibil în speciile cele mai degradate. O parabolă *(A fost cândva pământul străveziu)* avansează o ipoteză cosmogonică: pământul scăldat de luminile originare a fost translucid, apoi sub puterea forţelor obscure şi-a

pierdut atributele luminozităţii. Numai pasul iubirii îl readuce la starea iniţială:

„A fost cândva pământul nostru străveziu
ca apele de munte-n toate ale sale,
în sine îngânând izvodul clar şi viu.
S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale,
de bezne tari ce-n nici un grai nu se descriu.
Aceasta-a fost când o sălbatică risipă
de frumuseţi prilej dădu întâia oară
păcatului să-şi facă pe subt arbori cale?
Nu pot să ştiu ce-a fost prin vremi, odinioară,
ştiu doar ce văd: subt pasul tău, pe unde treci
sau stai, pământul înc-o dată, pentr-o clipă,
cu morţii săi zâmbind, se face străveziu.
Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci,
arzând se văd minuni — prin lutul purpuriu."

Poetul *vede* lucrurile şi privirea descoperă *schiţa* răstignită în ele: termen ce poate fi interpretat, platonician, ca prototipul desăvârşit. Astfel de penetraţii prin coaja obiectelor provoacă o reacţie în lanţ: totul devine foc, flacără, diafan, paradisiac. Timpul *se-ntinde* până la *capătul vederii*, timpul, cu alte cuvinte, îngăduie această năvală de îngeri albi cu săbii de flăcări care curăţă natura de impurităţi:

„Îmi place să te văd în cuvenitul cadru.
Sub, ruginii şi roşii, frunzele de viţă:
în asfinţit când lucrurile toate se desăvârşesc,
făcând un pas, şi încă unul, înapoi spre schiţă.
Chiar amăgire dacă eşti, ce cântecul mi-l bei,
îmi place să te văd oriunde şi oricum.
Numai puţin, dar pân' la capătul vederii
să se întindă timpul, să se deschid-un drum".

(Prezenţă)

Metaforele transparenţei sunt numeroase şi cuprind toate planurile vieţii materiale. Licuricii, ca să luăm un exemplu din lumea gâzelor, sunt nişte felinare cosmice: „Îşi aprind fosforescenţa

străvezie, selenară“ *(Creaturi de vară)*. În somnul vegetal, sevele sunt închise „ca-ntr-o lume de cristal“. Paradisul bucolicii blagiene este alb: sori tineri beau roua depusă pe lucruri, crini albi pocnesc în noapte, în vis înfloresc pomi selenari, din cer plouă cu petale, în orice element aşteaptă să fie dezlegată o pereche de aripi:

„Lumea toată
e un singur alb.
Coboară din înalt
moartea petalelor.
Fulgi de zăpadă
zboară-n sus şi-n jos.
S-ar juca frumos
cu genele fetelor“.
(Estampă.)

Blaga are un extraordinar simţ al diafanului, şi mitologia lui lirică mai nouă este dominată de obsesia cristalizării (în sens stendhalian).

* * *

Într-un număr de poeme din ciclurile postume, temele centrale sunt *tâlcul* şi *trecerea*. Blaga revine la vechile motive (somnul, moartea, timpul, întoarcerea la elemente), cu o curiozitate nouă pentru *tâlcul* lor. Reflecţia reintră în drepturi, metaforele încep să devină tot mai mult, din atribute ale spaţialităţii, semne ale timpului ce mărgineşte. Predomină simbolistica *devenirii* şi a *tălmăcirii*. Antenele imaginarului caută din nou pulsul astrelor (dimensiunea cosmicului!): „mă deschid cerului“ — şi se îndepărtează de lucruri. Din obiecte euforizante (într-o bucolică de o voluptate profană) speciile lumii vegetale redevin obiecte de meditaţie, *neasumate*, ţinute la oarecare distanţă. Poeziei devenirii cosmice i se substituie poezia presimţirii morţii:

„Cu alesături de aur
timpul curge prin albastru.
Jinduiesc la câte-un astru

răsărit ca o ispită
peste-amurgul meu de-o clipă,
peste basmul în risipă.
Curge timpul prin înalturi,
astru poartă lângă astru,
răzbunându-mă-n albastru.
Visul, aur prins în palme
ca nisipurile-n ape,
trebuie să-l las, să-mi scape."
(Cântec sub stele)

Presimţirea capătă o reprezentare lirică şi mai neagră în *Glas de seara* (există la Blaga o *tehnică a glasurilor,* o schimbare de orar şi de perspectivă asupra temelor sale. Ca Monet, care picta catedrala din Rouen la ore diferite pentru a surprinde diferenţa de intensitate a luminii, Blaga îşi schimbă glasul în faţa aceluiaşi obiect-temă). *Glasul de seară* prevesteşte intrarea în noaptea elementelor:

„Din veac în slujbă viermii sânt.
Sub glie-i văd lucrând, lucrând,
Intra-voi iar, sub veghea lor.
În ciclul elementelor.
. . . .
Cuvânt încearc-a se rosti:
Veni-va zi! Veni-va zi!
Înmormântat în astă stea,
în nopţi voi lumina cu ea."
(Glas de seară)

Glasul de noapte din alt poem anunţă reintegrarea apropiată în ritmul universal, fără sentimentul beatitudinii. Reîntoarcerea în circuitul regnurilor este o ispăşire tristă, o stingere a aprigei sete şi, fără nici o intenţie de a sacraliza trecerea, poetul ia act de condiţia lui existenţială:

„Murmură dor de pereche.
Patima cere răspuns.

Ah, mineralul în toate
geme adânc şi ascuns.

Sarea şi osul din mine
caută sare şi var.
Foamea în mare răspunde,
creşte cu fluxul amar.

Margine-mi este argila,
lege de-asemenea ea.
Sunt doar metalul în febră,
magmă terestră, nu stea.

Capăt al osiei lumii!
Rogu-te, nu osândi!
Vine cândva şi odihna
ce ispăşire va fi!

Vine cândva şi odihna
ce ispăşire va fi
anilor, aprigei sete,
febrei de noapte şi zi.“
(Noapte la mare)

Ca temă complementară a morţii (trecerii) este somnul. Somnul reprezintă, mai întâi, pierderea unui privilegiu: privilegiul de a stăpâni (prin cunoaştere, veghe raţională) domeniul lucrurilor, căci *vederea* (vegherea) este un atribut al posesiunii. *Nevederea* (somnul) face ca lucrurile să iasă din sistemul de gravitate şi echilibru care permite asumarea, stăpânirea lor. Somnul se deschide, atunci, peste teritoriul abisului:

„Iată-amurguri, iată stele.
Pe măsură ce le vad
lucrurile-s ale mele.
Lucrurile-s ale mele.

Sunt stăpân al lor şi domn.
Pierd o lume când adorm.

Când trec punţile de somn
îmi rămâne numai visul
şi abisul, şi abisul."
(Cântec înainte de-a adormi)

Somnul este, în fapt, o noţiune fundamentală în mitologia lirică a lui Blaga. În *Lauda somnului* (1929), întregul univers participă la o stare de *însomnare* (dacă putem spune astfel), în care viaţa mitică a lucrurilor devine posibilă. Pământul, arborii, păsările intră în stare hipnotică, obiectele îşi pierd formele şi dimensiunile lor fireşti. Din obiecte reale, ele devin obiecte magice. Starea de somn începe printr-o retragere a lucrurilor într-o linişte a aparenţelor. Lumea fenomenală se stinge, pentru ca spiritul ei etern („sufletul în adieri", „zvonuri surde") să se mişte în adâncuri. E momentul în care cosmicul se întrupează în elemente derizorii, iar timpul se goleşte de durată:

„Noapte întreagă. Dănţuiesc stele în iarbă.
Se retrag în pădure şi-n peşteri potecile,
gornicul nu mai vorbeşte.
Buhe sure s-aşează ca urne pe brazi.
În întunericul fără de martori
se liniştesc păsări, sânge, ţară
şi aventuri în cari veşnic recazi.
Dăinuie un suflet în adieri,
fără azi,
fără ieri.
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinţi.
În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinţi."
(Somn)

Rolul poeziei este şi în acest caz a „iscodi semnele". Obiectele au devenit semne, semnele unei realităţi magice, spirituale, desi-

gur. Semnele sunt numeroase şi ele indică o pregătire de înserare, de intrare în vraja nocturnului, care poate să fie şi o vrajă a morţii. Lângă schit (simbolul credinţei instituţionalizate), miezul nopţii află făpturile „adormite-n picioare“. Duhul muşchiului rătăceşte prin văgăuni, fluturi enormi îşi caută cenuşa în focuri, ciobanul pune pământ peste mieii ucişi de puterile codrilor; fetele îşi freacă umerii goi de lună, iar Dumnezeu se face mai mic sub copaci pentru a lăsa loc ciupercilor să crească. În fine, somnul adus de patru vânturi pătrunde în fagii bătrâni *(În munţi)*. Dar tot în acest regim de linişti elocvente se ivesc semnele sfârşitului *(Peisaj transcendent)*: cocoşii apocaliptici strigă în noapte, dobitoacele ies din locuri negre pentru a bea apa moartă din scocuri, vântul rupe crengile şi coarnele de cerb, fântânile nopţii deschid ochii şi ascultă veştile întunecate. În această lume de semne rău prevestitoare apare şi Isus sângerând pe cruce.

Putem spune atunci că somnul este pentru Blaga o încăpere cu două uşi: una dă spre obiectele eliberate din închisoarea legilor materiale (lumea magică), alta spre moarte. *Iscodirea* (cuvânt, încă o dată, esenţial în vocabularul poetului) se încheie cu presimţirea sfârşitului:

„Pe drumul pornit
iscodesc semnele
întregului rotund depărtat:
pretutindeni e o tristeţe. E o negare. E un sfârşit.“
(Tăgăduiri)

„Spre nu ştiu ce sfârşit
un zbor s-a întins.“
(Cap aplecat)

„Adânc subt bătrânele
verzile zodii —
se trag zăvoarele,
se-nchid fântânile.“
(Noapte extatică)

În poemele postume, acest mecanism magic nu se mai declanşează. Spaţiul rămâne mut, somnul nu deschide nici o fereastră spre lumea cosmicului:

„Somnul e umbra pe care
viitorul nostru mormânt
peste noi o aruncă, în spaţiul mut.
Plăcut e somnul, plăcut“
(Cântecul somnului)

Dealtfel lucrurile şi-au pierdut atributul luminii:

„Fără ochi se uită-n lume
purtătoarele de tâlcuri,
născătoarele de lacrimi.“
(De rerum natura)

păstrându-l doar pe acela al perenităţii. Tâlcul lor rămâne nerevelat. Spaţiul dintre subiectul şi obiectul poeziei creşte, privirea bolteşte poduri tot mai întinse între lucruri şi, dintr-o expresie a *asumării, implicării,* poemul devine expresia *distanţării, înstrăinării* de obiectele ce se supun altor legi. Ele pot atinge uneori condiţia eternităţii, ca izvorul din Lancrăm, simbol al trecerii oamenilor şi al rezistenţei materiei:

„Păduri s-au stins. Şi rând pe rând
oameni în umbră s-au retras,
veşminte de pământ luând,
Dar şipotul, el a rămas.

De-a lungul anilor în şir,
de câte ori în sat mă-ntorc,
mă duc să-l vad. E ca un fir
pe care Parcele îl torc.“
(Izvorul)

Supuse *tâlcului* sunt în noile poeme ale lui Blaga şi mai vechile teme ale oraşului şi ale seminţei, într-o curioasă apropiere. Oraşul, ştim dinainte, e sterp, oraşul ucide miturile, mărgineşte sentimen-

tul, oraşul (civilizaţia) este o sfidare a firii naturale. Totuşi, o rodnicie există, pietrele nu distrug în întregime viaţa, creaţia. Din seminţele căzute pe piatră cresc în pieţele oraşului statui *(Cetate în noapte)*. Simboluri ale vanităţii, ale creaţiei artificiale, ale imaginarului îndepărtat de tiparele eterne, fecunde ale naturii? Poetul nu lămureşte, căci nelămurirea a devenit tema cea mai profundă a poeziei lui. Tăcerii lucrurilor îi corespunde şi o tăcere a poeziei, o aproximare (cu ce efecte pe planul lirismului!) a neputinţei de a învinge Legea şi a smulge secretul ei. Poezia este, în aceste condiţii, un fulger ce trăieşte doar timpul pe care îl străbate de la nor la copacul în care se pierde.

Un simbol mai concret al căutării şi, deci, al poeziei este săpătorul de fântâni dintr-un poem de o frumoasă clasicitate:

„Sapă, frate, sapă, sapă,
până când vei da de apă.
Ctitor fii fântânilor, ce
gura, inima ne-adapă.
Prinde tu-n adânc izvoare —
de subt strat stihie blândă.
. . . .
Zodii sunt şi jos subt ţară,
fă-le numai să răsară.
Sapă numai, sapă, sapă,
până dai de stele-n apă.“
(Sapă, frate, sapă, sapă)

Reţeaua de imagini de aici ar putea traduce ideea că poezia este o căutare a nevăzutului, neştiutului, o descoperire a basmelor în firea lucrurilor comune. „Priveliştea de noapte“ ce aşteaptă pentru a fi eliberată este o metaforă tipic blagiană: cunoaşterea poetică înseamnă revelaţia misterului, descoperirea semnelor cosmicului în faptele obscure ale materiei.

Surprinde în ciclurile mai noi ale poeziei lui Blaga absenţa soluţiei transcendentale în problematica *trecerii, devenirii.* În versuri

unde este vorba mereu de limită, plecare, sfârşit, e rară sugestia lui *dincolo* şi nu se întrevede nici o dorinţă de salvare în spiritul religiei. Domină, în schimb, tema lui *dincoace*, în care poezia se implică şi de care se lasă implicată. Vine din nou vorba de vârstă, întomnare, timp, moarte, destin, iubire, dor şi, încă o dată, de plecări, reîntoarceri, prepetuare, tipare eterne etc. Dacă am concentra aceste teme şi le-am traduce grafic, am putea constata că punctele cardinale ale poeziei blagiene, legate simetric între ele, sub formă de cupluri, sunt *iubirea-trecerea* şi *soarta-perpetuarea.* Poezia este *iscodire* (cunoaştere) şi iscodirea poate figura geometric (luăm sugestia din poemul *Apoteoză*) printr-un patrulater al cărui unghi sudic, pasionat, vital este dragostea, iar *nordul,* spiritual şi mistic, reprezintă trecerea (moartea). Alte sugestii se subsumează acestor noţiuni fundamentale. *Iubirea* asociază tema germinaţiei sau tema fecundităţii şi se traduce spaţial într-o bucolică luminoasă, exuberantă. *Soarta* trimite la *legea* ce conduce viaţa regnurilor, *trecerea* este o simbolizare a duratei, a timpului individual în raport cu timpul cosmic. *Perpetuarea* — forma de existenţă a materiei, *Universul* — spaţiul tiparelor eterne — asumă tema întoarcerii la elemente etc.

Această hartă a imaginarului blagian se poate, desigur, completa şi chiar răsturna. La toţi marii poeţi, e vorba, în fond, mereu de Iubire, Moarte, Destin, Univers. Ceea ce poate defini un demers individual este sensul imaginarului şi temele adiacente (reprezentările, conotaţiile) pe care le asociază. Iubirea, de exemplu, este la Blaga o stare de graţie oprită foarte aproape de capătul ei de sus, o bucurie interzisă într-un moment în care nu se ştie dacă interzicerea mai este posibilă, un păcat pe punctul de a fi sacralizat. Moartea este o trecere şi o întoarcere la ritmurile minerale fără sentimentul disperării. Sentimentul, emoţia, viaţa în sens mai general nu trec direct în poezie şi chiar şi atunci când Blaga alungă conceptele (poezia erotică), conceptele continuă să vegheze de departe desfăşurarea poemului. Metafora blagiană —

poartă spre universal — are pe lângă rolul de a sacraliza şi pe acela de a cenzura emoţia. Poezia este, din acest punct de vedere, o veghe a spiritului asupra materiei concupiscente, un păcat luminat de virtute, un sud obsedat de ceţurile *nordului* mitic. Neexprimându-se direct, ea se încorporează fie în lucruri (*panismul, virgilianismul, pastoralismul* de care a vorbit întreaga critică), fie în concepte, într-o mişcare verticală a imaginarului.

Spiritul trăieşte acum sub zodia Cumpenei şi înregistrează fără disperare capriciile unui anotimp în care *frumuseţea* şi *moartea* lucrează împreună, înţelepciunea şi exaltarea, lumina şi cenuşa (teme obsesionale, cupluri de metafore ce se repetă) se condiţionează şi se îngăduie cu dificultate:

„Dreaptă, ziua Cumpenei ne surprinde
printre roze: în cimitirul, unde
câteodată dragostea însoreşte albele pietre.
Calm se-ndrumă spre cumpănire totul.
Zi şi noapte trag înjugate vremii,
amândouă cu-nţelepciune-ncearcă
paşi deopotrivă.
Se măsoară, se cântăreşte rodul
de argilă, visul şi umbra verii,
şi povara ce-i amintirea pentru
orice făptură.
Dacă din poveşti adevăr rămâne
că trăim prin imponderabil cei vii,
poate să mai umble cuvânt că trupul
este-o povară?
Greu e numai sufletul, nu ţărâna,
căci cenuşa noastră, iubite, poate
fi pe talgere cântărită cu vreo
câteva roze."
(Zodia Cumpenei)

Acest calm în alternanţă şi dualitate se exprimă, la nivelul imaginii, prin oscilarea între *metafora fluidităţii* (izvor, lacrimi, arderi,

foşnet molcom, „extaz de seve, vertical“, vânt, brumă, nor, fumuri etc.) şi sugestia unui univers plin, consistent, de o *materialitate* aspră (în poeme este vorba mereu de prunduri, pietre albe, pietre negre, oase, humă etc.), ca reprezentare a legii şi a eternităţii materiale. Între aceste două planuri de imagini se situează, de exemplu, *tema drumului*, frecventă şi în poemele erotice şi în acelea ce încercuiesc ideea sfârşitului. Drumul presupune o plecare ori un capăt, o legătură, în orice caz, între două puncte (universuri). La Blaga este vorba de drumuri şi de călătorii ce nu se sfârşesc. Capătul nu este determinat şi niciodată ajuns. E, mai întâi, vorba de un drum interior („Drumul tău nu e-n afară / căile-s în tine însuţi“), apoi de rătăciri şi drumuri într-o lume de păcate frumoase *(Răboj)*, de o trecere a vadului care desparte teritoriul dragostei de acela al legii morale, piatra fiind aici o treaptă şi un obstacol spre beatitudinea erotică:

„Pietre-n cale, mereu pietre.
Nime-n beznă nu mă-ndreaptă.
Pân'la tine nici o piatră
nu mai vrea să-mi fie treaptă.
Pietre sunt şi iarăşi pietre.
Pe poteca mea de dor,
greu se lasă, greu se lasă
Dumnezeul pietrelor.
Lung e drumul, ceasul lung.
Rogu-mă, mă rog întruna,
Noaptea să-mi ajute Luna
pân'la tine să ajung.“

(Cântec în noapte)

Mai există un drum, *Drumul cu sarcofage*, urne, osuarii etc. şi acela reprezintă, ca Via Appia, o metafizică a trecerii de la viaţă la moarte. Piatra care străjuieşte acest itinerar este simbolul morţii ce ne priveşte prin eternitatea formelor:

„De ţi-ar fi dat s-ajungi odat' la Roma,
şi-adânc în ţară, prietene, pe Via Appia te-ai pierde,
ai înţelege-atuncea, ce nedreaptă-i cumpăna
cu care oamenii, popoarele, virtutea unul altuia
şi inima şi-o cântăresc. Căci ai vedea un Drum,
care se duce, se tot duce în peisaj,
piatră cu piatră, potrivind,
un drum flancat, de-a stânga şi de-a dreapta,
de sarcofage, urne, mausolee,
păstrând cenuşa, oseminte-adăpostind"...
(Cimitirul roman)

Trecând peste alte sugestii ale temei, s-o reţinem şi pe aceea a destinului uman definit ca un drum ce trebuie parcurs, împlinit *(Pelerinii)*, deşi capătul lui se pierde în mituri.

Deasupra drumului este însă *crugul*, o altă temă ce se repetă în arhitectura imaginară a existenţei şi a morţii în poezia lui Blaga. Ca variante ale crugului se află *cerul, lumini înalte, zenitul, astrele,* simboluri ale încercării de revanşă a spiritului asupra legii:

„Printre lucruri când umblăm, pe-aproape sau departe,
cerul singur cu tăria sa albastră
ne urmează pretutindeni în viaţă şi în moarte.
Da, zenitul e mereu deasupra noastră!"
(*Vestea cea bună*)

Dar crugul este îndeosebi un simbol al eternităţii, sugestia unui al doilea plan în care lucrurile se reflectă sub o înfăţişare durabilă şi perfectă. *Aici, dincoace*, omul se împleteşte cu legea, iar durerea se revarsă în tâlcul mumelor veşnice, *acolo, sus, în afară,* crugul care priveşte totul cu o indiferenţă senină. Blaga este obsedat de aceste raporturi inefabile şi într-un poem — ce aminteşte de *Sat natal* din *La cumpăna apelor* — descoperă veşnicia la ţară în tânguirea şi jalea mumelor, sub ochiul albastru al crugului:

„Când anul nu-ţi este prielnic
te-ntorci să te-mpaci printre umbre.

Undeva în trecut te întâmpină pragul.
Cât de aproape una de alta
sub crugul albastru, în Lancrăm, îşi stau
alăturea cele potrivnice, ziua şi noaptea.
Cât de domol se-mpleteşte insul acolo cu legea.
Cât de firesc lângă vetre se leagă
prin vremi volnicia şi soarta,
şi cum se revarsă durerea în tâlc mai înalt totdeauna.
Trăiesc încă mumele. Unde ele se tânguie-n jale păgână,
unde lacrima cade-n ţărână,
rândunica mai ia şi acum câte-o gură de tină
să-şi facă sub streaşină casa."

(Orizont pierdut)

* * *

Există în poemele ultime ale lui Blaga şi alte sugestii, teme, parte inedite, cele mai multe desprinse din marile lui teme obsesionale. Stăruitoare este, de exemplu, dorinţa de anonimat („dacă m-aş pierde în toate"), sugestia, apoi, a unui sfârşit de viaţă fabuloasă (pădurea în care se stinge ultimul unicorn). Nu l-a părăsit nici bucuria de a citi semnele naturii şi de a descoperi mituri în faptele obscure. „Prin vale caut muguri, semne" — zice într-un loc Blaga — şi salcia pletoasă poate să-i sugereze o întrupare vegetală a Euridicei, fata tracă *(Sălcii plângătoare)*. Păpădia este o floare „ecumenică", modestia ei rodnică merită un pëan, şi poetul i-l dedică. Blaga rămâne, în genere, un poet al rodului, sacralizând creaţia anonimă. De peste tot vin „înţelesuri-ne-nţelesuri", se aud tăceri rodnice, căderi sonore de raze, mişcarea sevei în plante, trecerea cerbilor spre izvoare, şi efortul poetului este să le desluşească şi să le treacă în cântec. Desluşirea devine uneori dificilă, lunga iscodire i-a obosit simţurile divinatorii („că nu aud cuvântul"). Natura însăşi îşi încetinează ritmurile, ca în acest *Cântec al aşteptării*, unde aflăm sugestia unui timp cu pulsul lent:

„Negrăit de încete
sunt toate întâmplările,
cu osebire primăverile
vin foarte pe îndelete.
Şi prea încete, prea încete
sunt toate cărările.
De la o vreme ce rară-i
bătaia inimii în piept.
Ce silnică, ce amară-i
orice mişcare."
(Cântecul aşteptării)

În *La beauté,* Baudelaire manifesta eroarea de mişcare („je hais le mouvement qui déplace ies lignes"), Blaga percepe, dimpotrivă, cu întristare diminuarea forţelor vitale în univers, mineralizarea materiei, amorţirea liniilor, îngheţarea orizonturilor. Elementele liricii expresioniste reapar, deşi timid, în versuri. „Vâlvele", „stihiile", „vântoasele", „glasul nimicului" reintră în sistemul de referinţe al poemelor. Unicornul, animalul fabulos al lui Blaga, aude prin vuietul timpului „cântecul Evelor", „bocetul omului". Materia plânge înăbuşit, „tâlcul solar" al făpturii se întunecă. Apare într-un loc *(Printre culori)* şi zeul Pan, fluierând prin văile patriei, pierdut printre „culorile ireductibile, sfinte ca zeii". Blaga introduce şi sugestia divinităţii, dintr-o perspectivă, totuşi, exterioară. Unele simboluri trimit la Rilke, altele la Arghezi. Regăsim aici pe Dumnezeu din ziua a şaptea care, după ce a creat lumea, vrea s-o împace cu gândul morţii. Ideea „cunoaşterii paradisiace" din eseuri este asociată în poezie *(Întâia Duminecă)* cu ideea, frecventă la expresionişti, a morţii care creşte odată cu viaţa. Dumnezeu dă *nume* lucrurilor, insuflându-le totodată forţa ce le va distruge:

„...Din peşteri de ne-lume
ieşea să-mpartă-ndemnuri, poate nume,
sau poate să-şi întâmpine, vrăjit,
luminile cu care peste-abis s-a ostenit.

În fapt de sear-asemenea jivinei El pornea,
dar pradă nu căta. Ci arătările şi toată creatura
cu zvonul morţii el dorea
să le împace, sărutându-le cu gura.“
(Întâia Duminecă)

Creaţia însăşi este opera unui demiurg obosit, înstrăinat:

,,Şi lumea toată o făcu
sieşi străin, c-un gest tomnatic.“
(Brânduşele)

şi ceea ce ne leagă de El este senzaţia puternică de gol. Simbolul retragerii lui Dumnezeu din univers (din care Arghezi a făcut centrul mitologiei sale lirice) defineşte la Blaga o suferinţă mai abstractă. Divinitatea era prezentă în lume în timpurile biblice, azi ea reprezintă *trecutul*, marea absenţă, golul ce se lărgeşte în inima universului:

„Unde-ai căzut din lume rupt, Tu care câteodat’
Te alegeai şi-n faţa mea ca soarele din mare,
Tu care-ai fost cândva şi-al meu, prin toate?
În golul, ce-L lăsaşi căzând, ceva mă doare,
Aducere-aminte, Tu, puternică şi mare.
Nu Te mai văd, dar Te mai simt în noapte.
Te simt dumineca şi toată săptămâna
cum ciungul simte o durere-n mâna
pe care n-o mai are.“
(Psalmul 151)

Lipseşte din aceste versuri gestul de apostazie, tăgăduinţa nu ia forme violente de negaţie. Divinitatea nu coboară de pe piscurile ideii, nu devine — ca în poemele argheziene — un subiect lumesc, o imagine a existenţei. Ea rămâne, chiar şi în ipostazele cele mai nefavorabile, *tiparul* etern şi pur *(Câinele din Pompei)*:

„Te văd Dumnezeule — plumb, scrum şi nor —
odată venind peste mine prin uşă,

din muntele cerului, cotropitor.
Scăpa-voi doar până în poartă. Apoi
muşca-voi, în Tine, a lumii cenuşă.
Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi."

Mai aproape de Arghezi este Blaga în ipostaza de poet al universului mic *(La curtea-nsinguratului)* şi în poezia de meditaţie existenţială. În bucolica euforizantă din *Cântecul focului* dăm peste acest poem care traduce într-un limbaj mai abstract sentimentul de agresiune a universului frecvent în versurile din *Frunze, Poeme noi, Cadenţe*:

„...Unde umblam,
umblam vădit spre ziua mea din urmă.
Cuprins pe la răscruci de spaimele ce scurmă,
mă furişam prin soartă şi rumoare.
O umbră doar în dezolare.
Sub neguri rătăcind, printre paragini,
treceam prin rele vânturi, care
cătau fiinţa să mi-o stingă,
cătau şi ochiul să mi-l sece,
ce nu-i decât o lacrimă mai mare"...

O oarecare modificare suferă şi vechea temă a *cântecului*, ieşit la Blaga, cum se ştie, din zona umbrei rodnice. Ce observăm întâi în poemele de după *Vârsta de fier* este o mare dorinţă de deschidere, de *des-mărginire*, cum a zis critica. Cântecul înfruntă lumina, poetul devine „isonarul unei arderi", căminul lui este un cântec de pasăre („locuiesc într-un cântec de pasăre" — *Lăcaş*). Metafora din urmă a avut o lungă carieră. Poeţii tineri au dezvoltat-o făcând din ea simbolul artei lor lirice. La Blaga ea numeşte cunoscuta opoziţie expresionistă faţă de oraşul care ucide (spunea Rilke) toate miturile. Poetul nu sălăşluieşte la oraş („m-ar blestema pârâul şi pomul"), locaşul lui nu este nici în sat, locaşul lui este, s-a văzut, în ceea ce are mai sublim şi mai gratuit natura: cântecul unei păsări. Este, desigur, un mod figurat de a sugera

sublimitatea poeziei. *Cântecul* este definit în altă parte ca o „pierdere zeiască“, „o dulce pierdere de sine“ cu o putere, totuşi, remarcabilă de a fecunda spiritele şi a le alcătui identitatea, căci cei care îl ascultă dobândesc „viu contur“, devin templu, menhir sau crin *(Unde un cântec este)*. Însă *omul umbratic* care trăieşte şi se exprimă în poezia lui Blaga nu ignoră misterul rodnic, inima de întuneric a lucrurilor. Un număr de poeme reactualizează definiţia cunoaşterii lirice din *Poemele luminii. Lumina, arderea, vederea* epuizează obiectul şi poemul se trage către partea nevăzută a lucrurilor. Apare la Blaga un sentiment de oboseală faţă de lumina sudului, o dorinţă de retragere spre ocrotitoarele păduri de taine ale nordului:

„Decât orişice lumină
mult mai rodnică e taina.
Dacă vrei visul să-ţi vină,
peste nud întinde haina.
. . . .
Ce ne-nvaţă pomul sfânt?
Cine are în adânc
pe la morţi vreo rădăcină,
să şi-o ţină sub pământ,
neatinsă de lumină“.

Taina aduce după sine tăcerea, neîncrederea în cuvânt (temă expresionistă). Numind lucrurile, dispare o parte din misterul lor poetic, căci *numirea* este o formă a cunoaşterii raţionale şi pe aceasta poetul n-o acceptă în teritoriul artei. Cum va face de atâtea ori, Blaga transpune problematica filozofiei în poezie, Creatorul e mut, *iscodirea* este o adâncire, potenţare a secretelor universului. Cântând, poeţii slujesc „un grai pierdut de mult“, o limbă, aşadar, uitată, ei se diferenţiază şi se definesc nu prin ceea ce spun, ci prin ceea ce ascund („îşi sunt asemenea prin ceea ce nu spun“). Limba cea mai profundă a poetului ar fi aceea în care el ştie să tacă („limba nu e vorba ce o faci“ — *Catren*). În lirică este vorba

de o incifrare nu prin cuvinte (ca la ermeticii de tipul Mallarmé, Ion Barbu), ci prin refuzul expresiei, prin *necuvânt*. Totul este, s-a văzut, un joc al minţii, căci necomunicarea în poezie nu se poate afirma decât prin comunicare, adică prin cuvânt. Însă din asemenea speculaţii poezia lui Blaga scoate un mare simbol: acela al suprimării *fabulei* în poezie, esenţial în toată arta modernă. Întorcându-se în Ithaca, Ulise nu vrea să *povestească* întâmplările prin care a trecut. *Născocirea* (fabula) le-ar distruge poezia, formă a discreţiei:

„Nu aştepta păţanii să izvodesc, alese,
deşartă născocire
e vorba ce se ţese.
. . . .
Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvânt —
şi, fără de-amintire
şi ca de subt pământ,
s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumuseţea şi cu moartea
lucrează peste noi."
(Ulise)

Se poate deduce de aici o definiţie (filozofică) a poeziei ca limbaj iniţiatic. Poetul ar fi cel care depăşeşte limita cunoaşterii raţionale surprinzând legăturile ascunse dintre marele şi micul univers. Această imagine este puternică la Blaga, dar, prin repetiţie, capătă involuntar o notă de banalitate solemnă. Ştiinţa de a privi amănuntul (cum cerea şi Novalis şi, în genere, romanticii germani) în perspectivă cosmică face din Blaga un mare poet, însă obstinaţia pe care el o pune în a descoperi în orice element o dimensiune a universalului oboseşte după un număr de pagini spiritul nostru, dornic din când în când de propoziţii mai simple, de expresii mai directe ale existenţei. Aerul veşnic grav, privirea aruncată neîntrerupt dincolo de zare dă repede o impresie de *literatură* în

poezie. Am dori ca acest pelerin, căutător de mituri, să îmbrace şi haine mai sărace şi poezia lui să părăsească, din loc în loc, conceptele pentru a putea îmbrăţişa mai liber fenomenele vieţii. Scriitorii fundamentali îşi permit, dintr-un exces de forţă, şi unele slăbiciuni. Se poate vorbi de o *dezordine* a geniului vizibilă, de pildă, în poemele lui Victor Hugo, un demiurg care suferă de complexul amorfului, cum zice cineva. Blaga suferă, dimpotrivă, de un exces de concentraţie, de o monotonie a măreţiei. Poemele lui formează un cântec neîntrerupt şi melodia versului reproduce acelaşi murmur al spiritului în faţa materiei. Murmurul este, nici vorbă, profund, dar de la o vreme spiritul nostru nu-i mai percepe nuanţele. O variaţie de ton şi o inventivitate mai mare pe plan formal ar scoate mai bine în relief momentele cu adevărat esenţiale ale acestui dialog. Pentru ca universalul, cosmicul să trăiască în poezie, trebuie ca din loc în loc poetul să accepte şi banalitatea vieţii. Eminescu scrie şi romanţe tânguitoare, lângă drama geniului din *Luceafărul* se află şi varianta profană din *Pe lângă plopii fără soţ*, unde suspinul se desfăşoară liber, în tonalităţi de o admirabilă simplitate. O poezie în care conceptele stau grave, trufaşe, umăr lângă umăr ca nişte piscuri alpine, sfârşeşte prin a obosi.

Ce este profund şi cuceritor într-o bună parte din poemele postume ale lui Blaga vine din percepţia directă a miracolului vieţii. Lirismul se leagă mai direct de o experienţă îndividuală (iubirea, sentimentul tanatic, percepţia ciclurilor naturale etc.) şi aerul acela trist, uscat, de filozofie versificată din unele versuri (*Grădiştea, Colţ medieval la Cluj: 1570* etc.) se risipeşte. În poeme pulsează mai puternic viaţa şi chipul poetului, încruntat de prea multă metafizică, se destinde. Filozofia nu dispare, să ne înţelegem, din poezie, dar filozofia se pune aici într-o mai mare măsură în slujba existenţei şi, deci, a poeziei. Vocaţia cosmicului, care la Blaga este fundamentală, se simplifică şi se umanizează considerabil.



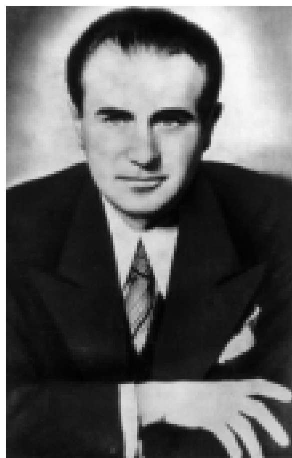
Pe Blaga nu l-a părăsit nici iubirea de clasicităţi. Oedip şi Sfinx, faţă în faţă, se privesc într-o muţenie elocventă (*Oedip în faţa Sfinxului)*. Rana de pe columna lui Memnon îi dă o idee de ordin moral şi estetic: fără de-o rană (suferinţă) „făptura e moartă“, creaţia nu-i posibilă *(Columna lui Memnon)*. Truda cariatidelor care susţin templul constituie o rugăciune demnă, un simbol al devoţiunii mândre *(Cariatide)*. Mai numeroase sunt sugestiile unei misterioase plecări, în legătură cu tema drumului pe care am citat-o mai înainte. E vorba de o călătorie printr-o „Arcadie de brume“, unde trăieşte încă ardoarea verii şi curge *râul jaleş* (râul-timp). *Arcadia de brume* este ultimul spaţiu poetic pe care îl propune Blaga, ultima întrupare a imaginaţiei lui fidele viziunii terestre. Un loc unde viaţa se desfăşoară în ritmuri domoale, iar lucrurile pline de rod se retrag în ele însele cu sentimentul împlinirii şi al demnităţii mândre în faţa sorţii. Aici se consumă şi ultima ardere, în pădurea cuprinsă de mâini reci de ceaţă se încheie călătoria cuplului care „s-a întemeiat“ printr-o mare şi târzie pasiune:

„Ne ducem prin tomnatice păduri,
tristeţea să ne-o ardem în lumină.“
(Poveste)

Un triumf, încă o dată, al spaţialităţii asupra temporalităţii, o cuprindere a ideilor în lucrurile care îşi fac loc înfruntând legea, tiparele. Străbătând acest cadru mitizant, orfic, ideile îşi modifică înţelesul lor propriu, vizibil, perceptibil. Ceva din ardoarea lor existenţială se pierde, dar ce se pierde pe această primă treaptă se recuperează, înzecit, pe ultima — acolo unde ideile dau târcoale mitului.

Camil PETRESCU

1894 —1957



1. Era greu, aproape imposibil, de prevăzut că un romancier de factură proustiană va scrie într-o zi un roman istoric obiectiv despre o epocă întinsă pe 30 de ani, având ca personaje oameni de litere şi oameni politici bine cunoscuţi. Totuşi, după „reconstituirea dramatică“ *Danton* (1930), Camil Petrescu se gândea la Constantin Brâncoveanu (*Rapid — Constantinopol Bioram,* 1933) ca la un posibil erou de roman concret istoric. Când, mai târziu, după ce scrie o piesă de teatru (*Bălcescu*, 1949) şi un scenariu de film, îşi pune în minte să compună un vast roman despre Bălcescu şi revoluţia de la 1848, el are de învins mari dificultăţi de ordin metodic. Adept al ideii de unicitate a perspectivei, prozatorul e nevoit să adopte o formulă epică de tip tradiţional, aceea pe care o ironizase în *Teze şi antiteze.* Casele încep şi pentru el să nu mai

aibă acoperişuri, distanţele să nu mai constituie o dificultate, depărtarea în timp — asemeni. Camil Petrescu găsea inacceptabil gândul că un romancier poate vorbi onest şi serios la persoana a treia şi lua în râs pe autorii care pretind că ştiu ceea ce gândesc 8 sau 10 personaje în acelaşi timp sau ce fac, ce năzuiesc şi ce vor face după oarecare trecere de vreme. În romanul de 2000 de pagini, *Un om între oameni* (1953, 1955, vol. al III-lea, neterminat, apare după moartea scriitorului), el adoptă însă toate aceste convenţii şi face privitor la personaje şi evenimente previziuni care, cu 20 de ani în urmă, l-ar fi exasperat. Există chiar o exagerare în aplicarea acestei vechi tehnici realiste, un fel de fervoare, de pildă, în felul în care autorul îşi corijează sau admonestează eroii („şi n-au avut dreptate. I-ar fi folosit mult dacă...“), comparabilă cu dezlănţuirea pe care o cunosc firile obosite de prea mult ascetism.

Renunţând la vechile teorii, Camil Petrescu acceptă, aşadar, o formulă epică mai simplă, reducând (într-un interviu din 1954: *Cum am scris romanul „Un om între oameni“*)[1] dificultăţile metodologice la o singură problemă: „Un roman istoric trebuie să găsească modul de a unifica necesităţile epicului cu necesităţile adevărului istoric“. Cu alte cuvinte, chestiunea esenţială este de a uni ficţiunea cu documentul istoric şi faţă de posibilităţile acestei alianţe prozatorul se arată încrezător. Respinge, adevărat, „romanţările hibride“, dar nu găseşte inacceptabil faptul ca într-o operă, totuşi, de imaginaţie *(Un om între oameni* este subintitulat *roman!)* personaje istorice reale (Bălcescu, Eliade, Ion Ghica etc.) se găsesc alături de personaje fictive. Exemplul lui Shakespeare şi Tolstoi *(Război şi pace)* îi pare suficient de concludent. Pe baza documentelor pe care le-a consultat (şi prozatorul mărturiseşte că a parcurs mii de documente) a intenţionat să creeze o *adevărată*

[1] Reprodus în *Opinii şi atitudini*, Editura pentru literatură, 1962, antologie de Marin Bucur.

realitate secundă, valoroasă, autentică în măsura în care se reflectă în ea prima realitate, cea *originară*. Altfel zis, Camil Petrescu a selectat, compulsat, coroborat documentele, voind să dea, într-un spaţiu rezonabil, imaginea istoriei pe timp de 30 de ani a Ţarii Româneşti. În felul acesta el vrea să respecte unul din principiile artei moderne: „concretul epocii“, transcriind scrisori, articole, pagini de memorii etc. „Deducţia concretă“ l-a ajutat acolo unde documentele erau insuficiente. Obsesia exactităţii era la Camil Petrescu atât de mare încât, într-o confesiune publică (la Facultatea de Filologie din Bucureşti), declara că nu poate continua romanul deoarece nu ştie unde a fost amplasată *Cişmeaua din Obor* sau aşa ceva. Să reţinem, în fine, şi precizarea (interviul citat) că, în privinţa compoziţiei, romanul urmează o „creştere arborescentă în care rădăcinile se înfigeau mai adânc şi ramificaţiile se îngroşau, sporind“... Unii comentatori ai romanului (Şerban Cioculescu) au vorbit de construcţia *contrapunctică*, alţii de o reconstituire fără o mişcare epică riguroasă, previzibilă. Adevărul este, lăsând deoparte chestiunile de subtilitate, că autorul, părăsindu-şi ideile mai vechi despre roman, scrie acum o carte voluminoasă, adoptând instrumentele de lucru ale istoricului şi ale prozatorului, fără teama de a se contrazice şi de a fi contestat. El face biografie, istorie pură, descrie interioarele, costumele din epocă, trasează un plan al Bucureştiului de la 1840, revine cu amănunte, noi şi noi amănunte, într-o mare construcţie barocă, inegală, impunătoare prin anumite laturi, dezamăgitoare prin altele. Romanul, opera unui spirit febril, dă un sentiment de mare înverşunare epică. Prozatorul este dominat de subiect, documentele îl strivesc din toate părţile, teama că n-a spus destul, că nu spune totul îl terorizează şi, atunci, revine asupra scenelor deja tratate, deschide capitole noi şi, odată cu ele, noi serii de personaje. Numărul lor este enorm şi, după ce parcurgem mai multe capitole, sub presiunea valurilor noi de nume uităm pe cele vechi. Înainte de a da o

judecată limpede despre toate acestea, să vedem în ce fel ficţiunea se împleteşte cu istoria adevărată.

Iniţial, cartea trebuia să vorbească despre Bălcescu, dar cum prozatorul e câştigat de ideea că o personalitate este produsul unei epoci, face mai întâi istoria României între 1820 şi 1850. Primele scene sunt din februarie 1821 şi ele înfăţişează pe Zinca Bălcescu în drum spre Câmpulung ţinând în poală pe cel mai mic dintre copiii ei, Nicu, în vârstă de doi ani. Din acest copil slab şi negricios, cu ochii mari şi capul lunguieţ, prozatorul se grăbeşte să ne avertizeze că va ieşi un mare spirit: „Toate le ştia pităreasa Zinca Petrescu de la Bălceşti. Numai una n-ar fi putut s-o ştie, căci nimeni n-ar fi putut bănui atunci asta. Anume ca însuşi băieţaşul acela negricios, micuţ şi ou ochii gânditori în albul catifelat al scleroticii lor, pe care îl ţinea lipit de mijlocul ei, e cel care, peste douăzeci şi şapte de ani, va slăvi şi va duce mai departe, în fruntea poporului, tocmai revoluţia lui Tudor Vladimirescu, de care fug acum cu toţii înspăimântaţi“[1].

Nimeni, afară de scriitor. Fraza, la locul ei într-o biografie istorică, surprinde într-un roman. Ce-ar mai fi ironizat-o altădată prozatorul care jurase pe *noua structură*! Acum el acceptă însă *împletirea de perspective* şi intervine în text ori de câte ori are de precizat ceva. Într-un loc introduce o dizertaţie despre limba vorbită şi limba scrisă, luând ca pretext scrisoarea primită de Bălcescu la Paris de la Sevastiţa. Disertaţia nu-şi are, evident, locul într-un text ce ar trebui să prezinte psihologia indivizilor, iar dacă e vorba de viaţa lor spirituală, amănuntele ar trebui să aibă o legătură mai directă cu filozofia existenţei lor. Numărul acestor interpolări sporind, urmarea este că textul devine inutil stufos şi ochiul lectorului, interesat de o mişcare epică mai simplă, tinde să sară peste el. Să-l citim, totuşi, cu atenţie. Ce ne spune el?

---

[1] Citez după ediţia Editurii pentru literatură, 1962, îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin.



2. De la fuga Zincăi Bălcescu din faţa zaverei, prozatorul trece la Vadul Rău, sat pe moşia postelnicului Medelioglu, înfăţişând acum (asupra acestui mediu autorul va reveni) un prim strat social al epocii: acela al clăcaşilor şi al relaţiilor lor cu marii proprietari. Camil Petrescu scrie, aşadar, un roman rural, căci dacă punem cap la cap episoadele ce se referă la ţărani iese o lungă naraţiune realistă (documentele la acest capitol sunt absorbite de text), spartă din loc în loc de reproduceri masive din cântecele populare. Despre acestea prozatorul crede că dau o idee mai exactă despre viaţa spirituală a poporului (un eseu cu această temă este reprodus în subsolul paginii), ceea ce este adevărat, totuşi citarea prelungită a doinelor, baladelor nu lasă cea mai bună impresie. Camil Petrescu ar fi fost foarte satisfăcut de acest roman ţărănesc (sunt mărturii în acest sens), pentru adâncimea lui realistă şi pentru dimensiunea spirituală (explorarea poeziei) neîncercată, credea el, de alţi prozatori rurali. Romanul nu-i, cu toate acestea, profund, prea marea aglomerare de amănunte despre mizeria materială a ţărănimii împiedică să se vadă şi viaţa morală a indivizilor. Prozatorul dă un număr impresionant de date despre dările, corvezile clăcaşilor şi pentru a le face mai vii, sub raport literar, le introduce intr-un scenariu epic: ţăranii trăiesc în bordeie împreună cu animalele, sunt scoşi cu forţa la praşilă, la adunatul stufului, la tăiat lemne, sunt trimişi cu carele la Giurgiu şi, cum există gesturi de împotrivire, au loc încăierări, bătăi cumplite cu logofeţii, răzbunări sângeroase etc. O imagine, pe scurt, terifiantă a vieţii de la ţară, din care putem deduce prima temă a romanului: *tema rădăcinilor care dor.*

Dintre personajele ce se reţin sunt şi fraţii Firu, unii dintre ei participanţi, mai târziu, la revoluţia de la 1848. Ion este un clăcaş amărât, împovărat de datorii, răbdător, cu rare momente de revoltă. Miai, zis Găman, este don juanul satului. Are peste tot

ibovnice şi pe o rază întinsă de sate mulţi copii au faţa *coltucoasă* ca şi a lui. Dealtfel, ideea proliferării va reveni în roman. Camil Petrescu crede că ţăranul român se sălvează printr-un dar extraordinar al fecundităţii. Ţăranii au mulţi copii, unii mor, alţii apar pe lume şi le iau locul, în bordei şi în jurul bordeiului sunt totdeauna copii mici, la câmp stau copăi cu sugari la umbra pomilor etc. Femeile măritate au mereu burta mare şi, în codul valorilor morale din sat, însuşirea cea mai de preţ a unei femei este să fie *bună de dragoste*. „E vânjoasă şi buna de tăvăleală în dragoste" — zice cineva admirativ despre o fată de măritat. Petruţa, fiica unui cârciumar aprig, Nedelcu, are un copil cu Miai; Toma, fratele mai mic al lui Miai, face un copil unei fete sărace, Stanca; logofătului Dobre, cunoscut în sat ca un „curvar fără pereche", i se scurg ochii după fata *bălană şi zdravănă* a lui Firică. Când o femeie trecută prin multe, Maria, face o remarcă răutăcioasă despre alta, i se replică imediat: „Câţi dinţi s-au mai rupt fă, în umerii tăi, Marie, a rămas ştirb tot satul". O stare continuă de streche, o libertate deplină a simţurilor domneşte la Vadul Rău, şi cuplul Miai şi Sultana constituie, din acest punct de vedere, simbolul unei vitalităţi debordante. Tomnaticul crai alege în cele din urmă pe Sultana, frumoasa fată a lui Moş Truţă, peţită şi de unul dintre feciorii cârciumarului Nedelcu. Sărăcia şi munca atroce pe moşia boierului Medelioglu îi împiedică, totuşi, să trăiască şi după oarecare vreme cei doi se despart, Sultana măritându-se cu fiul cârciumarului, iar Miai, din considerente economice, acceptă pe trupeşa şi urâta Petruţa. Foştii soţi se regăsesc, aşadar, cumnaţi, situaţie ambiguă, repede dezlegată, pentru că în seara nunţii Miai şi Sultana fug sacrificând încă o dată raţiunea, interesul în favoarea sentimentului. Miai este găsit după oarecare vreme cu ţeasta crăpată ca Ion al Glanetaşului. Sultana continuă să trăiască mulţi ani, „cu un mort în inimă", ceea ce n-o împiedică să tulbure minţile tuturor bărbaţilor din sat.

Prin Toma Firu, luptător printre pandurii lui Tudor Vladimirescu, întors în sat după mulţi ani, fără o mână, se face legătura dintre clăcaşi şi celelalte straturi sociale: târgoveţii mărunţi, tăbăcarii şi, la alt nivel, marea boierime valahă. Toma circulă de la Vadul Rău la Bucureşti, ia parte la două revoluţii şi prin fiul lui, Tudor, devenit tăbăcar în atelierele lui State Dabrovici, sub numele de Damian Tabacu, cunoaşte ceea ce se petrece în capitală. Este unul dintre personajele care circulă cu mai mare facilitate între etajele acestei complicate construcţii. Al doilea este, indiscutabil, Bălcescu, provenit din mica boierime, istoric şi revoluţionar interesat de *starea* tuturor românilor. Însă până a ajunge la acest punct, prozatorul mai are de prezentat încă numeroase râuri şi pârâuri ale vieţii sociale, acelea care determină într-un fel sau altul evenimentele de la 1848.

* * *

3. Prin Toma Firu el face, mai întâi, istoria revoluţiei lui Tudor Vladimirescu. Naraţiunea trece, apoi, la Bălceşti (construcţia romanului este în *zigzag!*), apoi din nou la Vadul Rău, pentru ca în *cartea a doua (Un om între oameni* are, în proiectul lăsat de scriitor 11 cărţi!) să revină la familia Bălceştilor, de data aceasta la Bucureşti. O scenă prezintă pe Nicolae Bălcescu copil, fascinat de Tucultoiu, o haimana ingenioasă în genul lui Vasile Porojan din povestirile lui Alecsandri. Procedeul lui Camil Petrescu, aici şi în alte capitole, este de a face o *preistorie* a personajelor, pentru ca în momentul declanşării temei esenţiale (revoluţia) toate elementele să fie cunoscute. La şcoala de la „Sfântu Sava“ unde acţiunea romanului ajunge pe urmele din memoriile lui Ghica, descoperim pe Bălcescu adolescent. Scena încăierării cu vlăjganul Sotea reproduce, întocmai, pe cea povestită de Ghica. Prozatorul face dealtfel o referinţă la scrierile acestuia, evadând din timpul naraţiunii, aşa cum va proceda mereu. Evadarea ia adeseori forma istoriei pure. Fiind vorba de „Sfântu Sava“, romancierul face

istoria acestui aşezământ de cultură. Apare şi generalul Kisseleff, prezentat aici şi mai târziu, ca un bun organizator, plin de iubire pentru poporul roman. Când boierii cer ca limba de predare în şcoală să fie nu româna, ci franceza, generalul respinge „această înjositoare pretenţie“! Istoria înregistrează şi alt fel de fapte săvârşite de acest general — Camil Petrescu preferă să-l prezinte însă ca un protector al oamenilor simpli (salvează un haiduc din ghearele agiei!?). Ajungând la Bucureşti, tema romanului se diversifică, mediile sociale pe care trebuie să le cuprindă sunt mai variate, uliţele mai numeroase, costumele mai complicate şi prozatorul, punând toate instrumentele în mişcare, dă succesive asalturi acestui subiect. Descrierea Bucureştilor, de pildă, nu-i făcută odată pentru totdeauna. Sunt zece până la douăzeci de încercări de fotografiere a unui târg ce se pregăteşte să iasă dintr-o lungă inerţie şi să participe la un mare eveniment. Să ne închipuim o cetate bine fortificată şi nişte oşti care-i dau roată pentru a găsi un punct de penetraţie. Incursiunile sunt urmate, matematic, de retrageri, replieri strategice. O tehnică asemănătoare foloseşte Camil Petrescu în ambiţia de a face o reconstituire cât mai fidelă şi mai expresivă, în acelaşi timp, a oraşului. Încercarea reuşeşte, Bucureştiul cu podurile prăfoase, cu lumea lui pestriţă, loc de întâlnire a mai multor civilizaţii este, indiscutabil, *personajul* (să-i spunem astfel) cel mai reuşit al romanului. Nimeni până la Camil Petrescu şi nimeni, probabil, multă vreme de aici înainte nu va vorbi cu atâta ştiinţă şi simţ al amănuntului savuros de uliţele întortocheate şi lungi ca picioarele unei caracatiţe, de bisericile, prăvăliile, maidanele şi mahalalele unde prosperă o negustorime măruntă, venită de peste tot, de T*ârgul din Afară* apoi *din Lăuntru* unde locuieşte marea negustorime de pe Cavafi, Şelari, Gabroveni şi, nu departe de aceste vaduri ale negoţului, marea aristocraţie munteană. Faptul că istoria se suprapune peste ficţiune nu mai deranjează acum. Dimpotrivă, documentul întăreşte intuiţia, fantezia creşte pe un teren solid de informaţii exacte, culese de peste

tot. Procedeul e simplu şi eficient: înainte ca unul dintre eroii cărţii să intre într-o casă sau să iasă pe uliţă, prozatorul înfăţişează cu lux de detalii casa şi uliţa în discuţie. Dacă acelaşi personaj sau altul, după oarecare trecere de vreme, păşeşte pe aceleaşi locuri, nu-i nimic, romancierul dă o nouă descriere, cu alte amănunte. Palatul din Tei al Doamnei Maria Ghica este prezentat de două ori, interiorul casei unui căldărar, Tudor Fărşerotu din Obor, de mai multe ori, podurile oraşului revin, obsedant, întrucât evenimentele cărţii se petrec mai ales *în afară*, în spaţii libere, angajând un mare număr de indivizi. Găsind că reconstituirea individuală a caselor, instituţiilor publice etc. nu dă o imagine suficient de concludentă a oraşului, Camil Petrescu pune pe unul dintre personajele cărţii, boierul liberal Ion Câmpineanu, om cu studii de specialitate, să dea lecţii despre arhitectura Bucureştilor unui nepricepător în materie, Gheorghe Niţescu, ministru în guvernul provizoriu. Din aceste unde succesive de fapte, iese un Bucureşti fabulos ca acela din *Craii de Curtea Veche*, de o culoare mai crudă totuşi. Pe uliţele podite cu groase bârne trec, împroşcând până departe noroiul verzui, puturos, caleşti elegante şi chervane lipscăneşti ce transportă marfă pentru negustorii din jurul Curţii Vechi, în sacnasiile de pe Podul Mogoşoaiei boierii matofiţi îşi fac siesta, curţile interioare sunt pline de vietăţi şi de droaşte, sacale; mocanii ajung cu oile până în inima târgului, mahalalele sunt, în fapt, nişte sate mai aglomerate, oamenii fac, aici, de toate, negustorie şi agricultură. Oraşul are şi un teatru şi, luând ca pretext biografia sentimentală a unui actor, Aristia, Camil Petrescu prezintă istoria acestei instituţii şi a mediului ce-l animă. Un actor fără talent, Halepiu, este informatorul poliţiei, o fată tânără şi frumoasă, dintr-o familie decăzută de boieri, Frusinica, scandalizează prin purtarea ei, în fond inocentă, cele două Principate şi tulbură inima a două paşale, Soleiman şi Fuad. Prin graţiile ei salvează revoluţia (într-o primă fază) de la represiune.

O bună parte din paginile cărţii înfăţişează petrecerile şi năravurile boierimii, faţă de care Camil Petrescu (aici şi în alte scrieri) manifestă o aversiune specială. Aversiunea ia forma unui pamflet documentat, întrerupt de numeroase stampe de epocă şi portrete morale uneori reuşite, cum sunt acelea ale bătrânului Filipescu Vulpe, şiret şi crud, sau ale aprigului Băl-Ceaurescu. Însă înaintea portretelor individuale se vede fizionomia unei clase, felul ei de a se îmbrăca, de a primi, de a bârfi, de a lupta pentru putere etc. Luptele dintre familiile mari iau uneori forme sângeroase de Renaştere, ca acelea dintre Ghiculeşti şi Cantacuzini. Jungherul şi otrava, alături de corupţia prin daruri costisitoare, sunt arme curente în lupta pe care aceste numeroase familii de mari postelnici şi vornici o duc pentru cucerirea tronului. Camil Petrescu descrie, aşadar, nu numai zidurile palatelor, ci şi istoria pe care ele o ascund. Dă, în acest sens, o istorie pe scurt a Ghiculeştilor şi face repetate descinderi în trecutul Bălenilor, Cantacuzinilor etc., cu ideea că istoria, clasa exprimă individul. *Reconstituirea* depăşeşte marginile cerute de un roman istoric (operă, totuşi, de ficţiune), plăcerea de a vorbi cu toate schiţele în faţă despre o epocă este mai mare în *Un om între oameni* decât aceea de a inventa şi de a face tipologie pură. Tipologia este adeseori sumară, în timp ce ochiul prozatorului întârzie mult pe ornamentul interioarelor şi pe costumele purtate de ipochimeni, prezentate cu pedanterie de specialist. Iată cum se îmbracă, de pildă, un mare vornic la 1840: „Capul îi era înfăşurat într-un şal de India ca un turban, prins într-o parte cu un smarald, care făcea singur cât două moşii... Anteriul de pe el era dintr-o mătase de Damasc, bătută din fire de culori înrudite, mai mult aurii, cu găietane din fir de aur roşu şi peste el era încins un alt şal care amintea de cel de la cap, dar avea şi mai multe flori de aur. Peste anteriu avea o feregea de stofă subţire de Veneţia, verde, mlădioasă ca mătasea, care era ceva mai scurtă ca anteriul şi cădea acoperindu-i frumos genunchiul cu faldurile ei. Peste feregea avea un biniş

de atlaz argintiu, căptuşit cu blană de zibelină albă... În picioare ciacşirii, ieşind de subt anteriu, înfăşuraţi de carâmbi de mătase — de tuzluci — intrau în cizmuliţe scurte, galbene, de saftian de Persia. Oricine şi-ar fi dat seama că îmbrăcămintea lui reprezenta, chiar şi fără giuvaericale, o avere întreagă, iar cu atât mai mare se vădea averea acestuia, cu cât era sporită de cele patru mari inele cu floare de briliante şi rubine care împodobeau mâinile frumos aşezate, una întinsă pe spătarul, alta pe marginea ridicată a divanului." Şi, în contrast cu cele dinainte, veşmintele unui tânăr *lion* al Bucureştilor, calemgiu la visterie: „E acum un tânăr de douăzeci de ani, foarte elegant în redingotă scurtă cenuşie, strânsă sus pe talie, iar jos largă, aproape ca o rochie — prea la modă — aşa cum se îmbracă uneori tinerii când îşi fac primele costume. Gâtul îi e înfăşurat într-o legătură înfoiată de tafta neagră, i se văd doar colţurile gulerului alb, întoarse în afară. Ochii mari, negri, subt fruntea dusă înapoi, îi sunt încruntaţi. A trântit furios pelerina neagră, cilindrul scămos, cenuşiu, mănuşile albe şi bastonul cu măciucă de argint într-un jilţ şi, fără să dea bună seara, s-a dus în odaia lui... căci are odaia lui, acum nu mai vrea să doarmă cu fraţii mai mici, de când e calemgiu la Vistierie." Şi, cum romanul îmbrăţişează toate păturile sociale ale momentului, textul epic dă sugestia unui muzeu de epocă, mai bogat decât acela pe care îl putem deduce din proza iui Ghica şi Filimon: un costum de iunker, costumaţia unei boieroaice în vârstă, aceea, apoi, a unei femei tinere, o masă burgheză la 1848, o audienţă la Vodă Bibescu, protocolul unei prezentări în faţa sultanului, ceremonia unei serate literare şi ceremonia mai complicată a unui bal în lumea protipendadei bucureştene, o plimbare la şosea în caleaşcă trasă de patru armăsari albi, un târg de vite în Oborul vechi şi o petrecere în cârciuma din dealul Filaretului etc. Din clasa de sus, prozatorul trece în mediile populare şi dă, de pildă, descripţii amănunţite despre felul în care se lucrează în tăbăcării, apăsând (procedeul este vechi) pe ideea contrastelor. Tabacii lu-

crează cu scârnă de câine, iar fiul proprietarului, Pană Dobrovici, serveşte musafirii cu şampanie franţuzească în cupe de Baccara. Dealtfel, prozatorul e atent la procesul de diferenţiere a burgheziei române, prezentă în carte prin câţiva negustori analfabeţi, întreprinzători şi duplicitari (State Dobrovici, Hagi Curti, Pavlicioni), imagini, evident caricaturizate, ale unei clase ce se află, totuşi, în faza ei revoluţionară. De la burghezia mare şi mijlocie, prozatorul ajunge la mica burghezie din *Târgul din Afară*, face, apoi, dări de seamă despre viaţa din cazarmă şi din închisori, neuitând nici una din *instituţiile* epocii (tema obsedantă este acum *tema acumulării*). Camil Petrescu epuizează, nici vorbă, acest *fundal istoric*, imensă scenă pe care actorii întârzie să apară. În textul strâns, saturat de informaţii din toate sferele, bănuim un efort neobişnuit şi, până la un punct, inutil într-o operă literară. Camil Petrescu, care a renunţat, cum s-a văzut, la multe din obsesiile lui epice, se concentrează acum asupra acestui plan secund. *Concretul istoric* ia, astfel, dimensiuni ameninţătoare în romanul *Un om între oameni*, biografie mai degrabă a unei epoci, decât o naraţiune cu o tipologie diferenţiată într-un cadru istoric. Obiectul, ca şi direcţia analizei se schimbă. Romancierul este acum un observator al *cadrului*, al lumii dinafară, şi mai puţin, aproape deloc, un analist al stărilor de conştiinţă, al vieţii *dinăuntru*.

* * *

4. Personajele au de regulă psihologia şi morala clasei lor. În această privinţă Camil Petrescu este un determinist inclement. Dând o schemă generală despre fizionomia unei clase, el introduce apoi indivizii, cu mici diferenţieri temperamentale, în schema propusă. Boierii Vulpe, Băl-Ceaurescu, caimacanul Cantacuzino, ambiţiosul Băleanu, marele agă halea Iancu Manu etc. formează o *familie* morală, cu o viaţă interioară ce variază între cruzime, perfidie şi ignoranţă lacomă, agresivă, orgolioasă. Boierii îşi joacă moşiile şi clăcaşii la cărţi, uneltesc la Ţarigrad pentru schimbarea

domnitorului, plătesc sume importante pentru a cumpăra tronul şi uneori sunt păcăliţi, ca Băl-Ceaurescu. Câteva scene din viaţa destrăbălatei boierimi valahe sunt foarte vii în roman. Un joc de cărţi început la Bucureşti este continuat, în butcă, multe zile în şir. Când cineva, un boier cu idei liberale, îşi taie barba, ceilalţi îl batjocoresc, barba fiind un simbol al evgheniei (Camil Petrescu inserează în carte o mică disertaţie pe această temă). O femeie tânără este prinsă cu un fecior din casă de către bărbat, un destrăbălat notoriu, şi, pentru a rămâne cu zestrea, bărbatul pune la cale o pedeapsă cumplită: vinovaţii sunt dezbrăcaţi la piele, suiţi într-o sanie (totul se petrece într-o iarnă cumplită) şi purtaţi prin oraş până îngheaţă. Postelnicul Medelioglu citeşte din Doamna de Stael, Chateaubriand şi Lamartine, e, altfel spus, un om subţire. Are idei liberale (membru al Eteriei) şi fuge dezgustat de la curte, după ce făcuse avere. El ţine însă în stare de robie un tânăr muzicant ţigan şi pune să bată cu harapnicul pe un ţăran care are insolenţa să-l întrebe unde este crama boierească. Figura acestui visător satrap este printre cele mai reuşite din *Un om între oameni.* Memorabil este şi portretul Frusinicăi Băl-Ceaurescu, actriţă bucureşteană şi viitoare stea europeană (prozatorul face în privinţa carierei ei previziuni). Îndrăgostită de tânărul iunker Bălcescu, ea este promovată de Aristia şi ispitită, prin daruri scumpe, de craii din marea boierime. Frusinica locuieşte într-o casă modestă (un snobism al mizeriei!), acolo unde mama ei, născută Băl-Ceaurescu, fusese alungată de soţul înfuriat din interes (mama este eroina întâmplării citate mai înainte). Fiica primeşte în fosta casă a grajdurilor omagiile marii boierimi, în frunte cu unchiul său, teribilul Băl-Ceaurescu, aspirant la graţiile nepoatei. Fata nu este, în fapt, o destrăbălată şi câştigul la cărţi şi darurile pe care le primeşte constituie singura ei sursă de viaţă. Cinică şi inocentă, ea se supune unei probe barbare pentru a câştiga o mare sumă de bani: se dezbracă în faţa boierilor concupiscenţi spre a i se măsura, cu o cupă de şampanie, mărimea şi

tăria sânilor. Reuşit, sub raport literar, este şi portretul „logoviperei“, Calliopi Băl-Ceaurescu, limba rea a Ţării Româneşti, femeie ambiţioasă din familia doamnei Chiajna şi a Vidrei. Logovipera imită la mers şi la îmbrăcăminte pe Maria Antoaneta şi foarfecă, cu ironia ei usturătoare, pe toată lumea. Ambiţia ei este de a urca pe tronul Munteniei un Băl-Ceaurescu şi pentru a reuşi se mărită cu un om mediocru, dar bogat şi influent. Ca Hangerloaica are sentimentul clanului, dar, în ascuns, îl dispreţuieşte pentru moliciunea lui. Pe revoluţionari (între ei mulţi boieri şi fii de boieri) nu-i ia în serios, şi-i numeşte „farfarale“. Calliopi e tipul femeii aproape de bătrâneţe, care n-a mai păstrat decât ambiţia politică şi plăcerea bârfei. Şerban Cioculescu remarca „(Recitind *„Un om între oameni“*, *Varietăţi critice*, 1966) că romancierul este şi aici un foarte talentat portretist al feminităţii“. Sigur este că, între personajele cam lineare ale cărţii, femeile au mai multă *psihologie*. Sultănica este neînfrânată şi pură, capabilă de sacrificiu (dă foc hanului în care se află o companie turcească şi arde odată cu ea). Frusinica uneşte, tot aşa, cruzimea cu inocenţa. Monumentala Licsandra, nevasta Tabacului Licsandru, are o vitalitate cotropitoare, cu mari rezerve, totuşi, de tandreţe. Luxiţa Florescu, iubita nefericită a lui Bălcescu, îşi stăpâneşte instinctele şi orgoliul şi-l sprijină în unica lui dragoste pentru România. Tiţa, sora patriotului, renunţă la viaţa ei sentimentală pentru a-şi ajuta fratele. Psihologia nu-i, fireşte, adâncă, prozatorul n-are timp să întocmească, de pildă, dosarul unei femei dezamăgite de laşitatea logodnicului, imaginile sunt stereotipe, câteva siluete, totuşi, rămân. Să reţinem, în legătura cu pictura feminităţii, şi obsesia femeii *bălane şi voinice* la Camil Petrescu. Am citat deja câteva exemple de femei vânjoase cu o carnaţie albă. Mai pot fi aduse şi altele: Stanca lui Peştefript din Vadul Rău este „bălană şi zdravănă“, soacra unui tăbăcar, Mitru, este „încă bălană“, adică încă tânără (albul fiind un semn al vitalităţii feminine!), cumnatele tăbăcarului sunt „bălane“ şi, bineînţeles „voinice“, Licsandra („atât

de bălană“) este o Evă uriaşă de mahala, împreună cu Licsandru formează un cuplu negreşit simbolic (cuplul participă la toate marile acte ale revoluţiei, sugerând forţa şi puterea de dăruire a poporului). O hangioaică destoinică, nu alta decât părăsita Petruţa, poartă cu demnitate însemnele speciei: „voinică şi cu faţa bălană“. Atributele trec şi la bărbaţi: Sultănica, după ce a epuizat bărbaţii din mai multe generaţii din Vadul Rău, se fixează la un flăcău „bălan şi chipeş“. Obsesie mai adâncă, lipsă de imaginaţie, repetiţii, inerente intr-un text de 2000 de pagini, simbolistică naivă (mai toate personajele *bălane* şi *vânjoase* sunt pozitive, în timp ce Băl-Ceaurescu are faţa cătrănită, iar altele n-au, pur şi simplu, nici o culoare)?!

* * *

5. Dintre personajele pe care le poartă încolo şi încoace această saga a revoluţiei burghezo-democratice româneşti, o categorie specială merită să fie semnalată. Fictive sau reale (Eliade), ele au o notă comună: exprimă la altă vârstă istorică şi morală trăsăturile unei tipologii literare cunoscute, în speţă tipologia din piesele şi *momentele* lui Caragiale. Ov. S. Crohmălniceanu a făcut odată observaţia fină că regăsim în romanul *Un om între oameni*, sub altă înfăţişare morală, câţiva din eroii din *O noapte furtunoasă*, pe Rică Venturiano, de pildă, sub chipul profesorului Turnavitu, supirant şi patriot înflăcărat. Nu este singurul caz de *recuperare* tipologică în romanul *Un om între oameni* şi nici prima oară când Camil Petrescu reabilitează indivizii (exponenţi ai unei categorii sociale) caricaturizaţi de I. L. Caragiale. Mitică Popescu este un exemplu la îndemâna oricui. Vine acum rândul lui Caţavencu, Rică Venturiano, jupân Dumitrache, Chiriac, al ipistatului şi a numeroşi *crai* de mahala (sugestia trimite şi la *Craii de Curtea Veche*) să participe la mari evenimente şi să dovedească firea lor eroică. Prozatorul s-a gândit că demagogii, grafomanii, „apropitarii“

ambiţioşi şi creduli, funcţionarii ignoranţi de la 1870 au făcut în tinereţea lor fapte pline de stimă şi, dând înapoi roata timpului cu câteva decenii, îi arată înflăcăraţi de ideile revoluţiei, îndrăgostiţi cu sinceritate, capabili de mari sacrificii. Profesorul căuzaş Scarlat Turnavitu, înfruntând primejdia de a fi prins de oamenii agiei, aşteaptă duminica şi în zilele de sărbătoare într-o berărie din Obor apariţia Tincuţei, fata popii Gheorghe, ginerele cazangiului Tudor Fărşerotu. Ca Rică Venturiano, el urmăreşte pas cu pas mişcarea familiei, merge regulat la biserică pentru a zări o clipă chipul îngeresc al fetei şi a asculta glasul ei înflorat cântând prohodul. Într-o seară fac schimb de lumânări şi gestul capătă dimensiuni mistice. Ca personajele lui Gala Galaction, înţelegând vitregia existenţei lor terestre, Tincuţa şi Scarlat gândesc la o iubire ocrotită de spiritul purificator al religiei: „A doua zi, miercuri seara, veni cu o lumânare împletită în totul la fel cu aceea pe care o ţinea ea în mână şi pe care o cumpărase tot de la lumânărarul vecin. Când a văzut oul de ceară, privirea ei s-a înseninat şi a zâmbit cu o fericire lăuntrică. Pe nesimţite el s-a apropiat de ea, în îmbulzeala plină de primejdii, şi i-a dat lumânarea cumpărată, încercând şi un soi de beţie în clipa când i-a atins mâna moale. Peste câteva clipe ea l-a privit din nou lung, el a atins iarăşi mâna şi a luat de data asta, din pumnul ei alb şi catifelat, cealaltă lumânare aprinsă, pe care ea o ţinuse în mână două seri de-a rândul. Pe urmă, cu o îndrăzneală fără margini, cu o gravitate feciorelnică, a întins mâna şi a aprins chiar de la el lumânarea căpătată. S-au privit tot timpul îndelung, ca într-o îmbrăţişare hieratică, fiindcă el simţea de departe căldura suavă a mâinii ei albe, păstrată şi pe lumânarea de ceară. A fost, prin voinţa lor, în timp ce se priveau stăruitor, o logodnă şi un legământ. În ceea ce-l priveşte, Scarlat Turnavitu şi-a făcut lui însuşi un jurământ, anume că dacă nu se va însura cu Tincuţa, nu se va mai însura niciodată."

Lucrurile n-ajung, totuşi, până aici, inima preotului Gheorghe se înmoaie, şi Turnavitu, comisar al revoluţiei, este primit

în familie. Turnavitu e, pe scurt, un Venturiano mistic şi autentic revoluţionar. Un Tase, cherestegiu în Obor, ginerele aceluiaşi Fărşerotu, poartă tricolorul, un altul, Chiriac, olar, strigă tejghetarului său (personajele folosesc un limbaj caragialesc):

„— Dumitriţă, pune obloanele numaidecât!

— De ce, jupâne?

— Dă ce, dă ne ce... Pune obloanele, mă, şi veniţi toţi în uliţă la nea Tudor... Ai la costituţie!

Flăcăul se înveseli:

— Cu steagul, jupâne?

— Cu steagul, mă!"

Profesorul Coriolanus Devilan, copie fidelă a lui Marius Chicoş Rostogan, participă cu *loazele* sale la apărarea Bucureştilor şi însufleţeşte mulţimea cu discursuri incendiare: „Apoi căz râdeţi ca proştii, fu de părere supărat Coriolanus. Căz nici voi nu aveţi mai mult coraj... Aţi făcut mă rog rivoluciune şi acum imploraţi, mă rog, pe turc să vă apere rivoluciunea... voi sunteţi nişte lâciaznici, nişte betegi adormiţi ghe-a-mpicioarele..."

Coriolanus se poartă ca un brav, în schema unei caricaturi prozatorul a introdus un sânge de erou. Uneori Camil Petrescu, voind să satirizeze frazeologia burgheziei duplicitare, păstrează neschimbat limbajul personajelor lui Caragiale. Brătianu, C. A. Rosetti şi mai ales Eliade Rădulescu (faţa de care are o neînţeleasă aversiune) vorbesc în stilul lui Caţavencu şi Farfuridi. Eliade cere, de exemplu, „să se dea la toţi, dar fără să se ia de la nimeni" ori „revoluţia trebuie să fie în folosul tuturor şi în paguba nimănui" ş.a.m.d. Înainte de a începe şedinţa guvernului provizoriu, el propune ca revoluţionarii să mulţumească, în picioare, providenţei, „să ne întoarcem faţa spre angelul libertăţii şi al frăţietăţii"... Ironie nedreaptă, ca tot ce va privi în această groasă carte persoana lui Eliade Rădulescu, redus la dimensiunile unui demagog orgolios şi laş, victima unei frazeologii rebarbative. Procesul este aici invers: după ce, într-un număr de cazuri, a introdus un grăunte de

tragedie şi, deci, de sublim în nişte caricaturi, Camil Petrescu *caragializează* o mare personalitate a epocii. Şi într-un caz şi în celălalt el se arată obsedat de tipologia marelui dramaturg (despre el va scrie şi o slabă piesă de teatru: *Caragiale în vremea lui,* 1957).

* * *

6. Revenind la structura romanului, trebuie spus că ea urmează îndeaproape cursul istoriei, cu alternanţe de la un mediu la altul şi o concentrare, după 1840, asupra biografiei politice (viaţa intimă este subsumată vieţii sociale, publice!) a lui Bălcescu, cu care, e limpede, Camil Petrescu identifică însuşi mersul revoluţiei. Datele principale ale acestei *istorii* sunt cunoscute şi din alte scrieri: complotul lui Mitiţă Filipescu de la 1840, detenţiunea de la Mărgineni, înfiinţarea societăţii *Frăţia*, tipărirea *Magazinului istoric pentru Dacia*, plecarea la Paris şi participarea la revoluţia de acolo, întoarcerea în ţară şi pregătirea revoluţiei, ridicarea „crailor şi desculţilor“ la Bucureşti (Camil Petrescu este un bun pictor al maselor în mişcare) şi a ţăranilor şi pandurilor la Izlaz etc. Noi sunt elementele de cadru, amănuntele de viaţă, scoase din scrierile memorialistice (între ele, negreşit, *Amintiri din pribegie* de Ion Ghica, *Scrieri din juneţe şi exil* de C. A. Rosetti, *Amintirile colonelului Lăcusteanu* etc.) sau pur şi simplu inventate, în scopul de a pune oarecare carne epică pe scheletul unor idei generale cunoscute, în fond, de toţi. Episoadele fictive sunt la acest nivel al naraţiunii mai interesante decât celelalte, *romanul*, în orice caz, trăieşte mai intens prin ele. Substanţială este relatarea despre ridicarea oborenilor în frunte cu Tudor Fărşerotu sau a tabacilor lui State Dobrovici, foarte vii sunt şi scenele de rezistenţă din Dealul Filaretului, cu participarea pânzarilor, abagiilor, opincarilor şi a puţinei intelectualităţi bucureştene. Prozatorul se află aici pe un sol mai sigur, observaţia poate străbate dincolo de document pentru a impune un caracter sau o tipologie văzută

social. Aşa se întâmplă cu oborenii macedoneanului Fărşerotu şi cu Fărşerotu însuşi, figură memorabilă de haimana balcanică (un strămoş al personajelor lui Panait Istrati şi Zaharia Stancu), devenită stâlp al negustorimii mărunte, aprige şi juste. Camil Petrescu complică la început inutil biografia acestui personaj (îl pune să aibă discuţii cu generalii Suvorov şi Kutuzov?!), dar odată eliberat de povara de a justifica o schemă politică individul e urmărit într-un cadru firesc de viaţă şi verosimilitatea lui literară creşte. Fărşerotu stăpâneşte peste un clan de fii, nurori, gineri, nepoţi, fini, cumetri. *Săliştencele* lui, femei frumoase şi prolifice, domolite după o izbucnire sălbatică a instinctului erotic, au împânzit Oborul şi celelalte cartiere ale Bucureştilor ca neveste cuviincioase şi harnice de chiristigii, cavafi, gabroveni, olari, şelari sau chiar de feţe bisericeşti. Aflat într-un lung şi adânc conflict cu *huidumele*, mardeiaşii din mahala, Fărşerotu nu vrea să se mişte la început pentru revoluţie, considerând, ca negustor, proprietar, că revoluţia este făcută de aceşti pierde-vară care terorizează zonele mărginaşe ale târgului. Când înţelege că revoluţia este, totuşi, altceva iese cu tricolorul în frunte, urmat de toată armata de gineri şi fini, să dea o mână de ajutor *costituţiei*.

Toate aceste elemente epice sunt, de bună seamă, adiacente. *Un om între oameni* vrea „să fie, în intenţia neacoperită a autorului, un roman înainte de orice despre Bălcescu. El, istoricul profetic, este *omul între oameni*, individul de excepţie, simpatizat de autor de la primele lui manifestări publice şi pus deasupra celorlalţi actori ai revoluţiei de la 1848. Înainte de a spune dacă prozatorul a procedat bine sau rău alegând ca personaj central într-o carte de asemenea dimensiuni o personalitate a culturii noastre şi un om politic atât de cunoscut, ca Bălcescu, să vedem sub ce înfăţişare spirituală apare el în epopeea scrisă de Camil Petrescu. Imaginea istoricului nu diferă, aici, de aceea impusă de scrierile anterioare şi popularizată de şcoală: Bălcescu este un revoluţionar dăruit aproape mistic cauzei, un spirit incoruptibil

ca Robespierre, ataşat, totuşi, de valorile vieţii şi plin de o iubire nepământească pentru *fraţii* săi. În *Danton,* Camil Petrescu figura prin Robespierre şi Danton, două atitudini posibile în revoluţie faţă de viaţă, două imagini, în fond, ale raportului dintre raţiunea revoluţiei şi morala existenţei. Robespierre vrea să introducă virtutea prin teroare şi să apere revoluţia de plăcerile (slăbiciunile) vieţii. Danton este un *om al concretului* şi revoluţia trebuie să satisfacă, după el, nu numai rigorile spiritului, dar şi bucuriile trupului. În *L'homme revolté* (1951) Camus formula mai limpede această împăcare între morală şi realismul acţiunii: „il faut une part de realisme à toute morale: la vertu toute pure est meurtrière; il faut une part de morale à tout realisme: le cynisme est meurtrier".

O soluţie camusiană dă şi Camil Petrescu în *Un om între oameni*: Bălcescu, Magheru (personajele care exprimă mai direct atitudinea autorului) unesc, în practica revoluţiei, rigoarea cu respectul pentru viaţă, sunt incoruptibili în idei şi cu o mare înţelegere pentru suferinţele individului. Cartea forfoteşte, dealtfel, de mici Dantoni bucureşteni, indivizi bravi şi iubitori de femei frumoase şi de chefuri, ca ofiţerii Dincă Bălăşoiu şi Deivos. Bălcescu aduce, în această tipologie, o nuanţă de renunţare şi sacrificiu. Ascetismul lui nu ia, totuşi, forme teroriste, omul continuă să se manifeste în idee. Iubeşte pe Frusinica şi este iubit de teribila femeie, dar se retrage pentru a se dedica iubirii pentru patrie. Când, mai târziu, în viaţa lui sentimentală intervine o femeie experimentată, Luxiţa Florescu cu care are şi un copil (prozatorul acceptă această ipoteză), Bălcescu sacrifică şi această iubire, iubita lui unică, mistică fiind România.

Mai completă şi mai adâncă, până la un punct, este biografia intelectuală a lui Bălcescu. Camil Petrescu extrage din lucrările istoricului idei generale privitoare la revoluţie (*revoluţia nu se poate face de sus, afirmarea unui popor în istorie se face printr-o demnă rezistenţă în faţa duşmanilor* etc.) şi dă o viziune coerentă despre destinul poporului român. La Telega, într-un moment de

deprimare, Bălcescu gândeşte la *lâncezeala molcomă* în care au trăit sute de ani românii, rău aşezaţi geografic şi rău cârmuiţi, şi propune, ca singura formă de afirmare în istorie, fapta, acţiunea curajoasă, cu preţul sacrificiului. Ideea va fi reluată, mai târziu, când se va pune problema rezistenţei în faţa turcilor lui Fuad: „Un popor care a lăsat puţin sânge într-un război de eliberare este un popor care prin asta se regenerează, ia cunoştinţă de propriile lui posibilităţi, se oţeleşte, îşi selecţionează oamenii... Este un popor care se afirmă istoric, care-şi creează drepturi, care tulbură opoziţiile viitoare şi pune pe gânduri pe viitorii săi duşmani, îi nelinişteşte, îi face să-şi greşească socotelile. Faptele de azi îndrumează istoria de mâine... Nu glasul unui bogătaş care-şi vede pustiit avutul şi viaţa lui în pericol este glasul adevărat al poporului, oricât de îndreptăţit şi dureros este cazul acestui bogătaş, ci glasul acelui copil de cincisprezece ani, a cărui ispravă ne uimi adineauri... Nu puteţi face crima să refuzaţi ţării încă o şansă, şi armatei încă o posibilitate de luptă, refuzând sumele necesare pentru cumpărarea unor patroane."

Alăturând şi alte sugestii (Camil Petrescu dă mare extindere iniţiativei lui Bălcescu de a împăca pe Avram Iancu cu Kossuth), se poate deduce din *Un om între oameni* o biografie exemplară de revoluţionar, surprins şi în incidenţele existenţei comune. Se pune întrebarea dacă o biografie pură, fără intervenţia ficţiunii, n-ar fi servit mai bine un subiect atât de însemnat. Cu acestea revenim la o problemă ce s-a mai ridicat şi altădată: este bine, este inspirat ca un romancier să aleagă ca eroi pentru cărţile lor pe Eminescu, Caragiale, Maiorescu, Creangă, Bălcescu, Eliade Rădulescu sau oricare altă personalitate a culturii şi a istoriei noastre apropiate? Se cunoaşte opinia negativă a lui G. Călinescu. Sunt cunoscute şi alte poziţii, mai totdeauna sceptice în privinţa posibilităţii unui prozator de a face operă de ficţiune cu indivizi intraţi, prin mijlocirea *istoriei reale*, în conştiinţa unei naţiuni. Cei care apără acest procedeu dau exemplul lui Shakespeare, Tolstoi,

Hugo, H. Mann, Sadoveanu, care n-au ezitat, vorbind de o epocă, să aducă în scenă oamenii eminenţi ai acelei epoci. Cazul lui Shakespeare iese, totuşi, din discuţie, pentru că la el istoria este o sursă de tipologie, personajul cel dintâi fiind istoria însăşi (îndepărtată în timp şi plină de fapte de spaimă). Voievozii şi pârcălabii lui Sadoveanu dispar, tot aşa, în legendă, numele lor sunt mai degrabă mituri, timpul şi spaţiul romanului, puternice sub raportul creaţiei, se pierd în indeterminări fabuloase. Epoca de la 1848 este, dimpotrivă, prezentă în conştiinţa culturii noastre, Bălcescu, Eliade au o operă şi, ca şi în cazul lui Eminescu, Caragiale, Maiorescu (deveniţi şi ei eroi de romane şi de piese de teatru), biografia lor reală nu are nici un înţeles în afara operei: opera îi exprimă integral şi le *creează* în perpetuitate destinul. O biografie critică, atentă la toate aceste raporturi, poate spune indiscutabil mai mult despre cel ce a scris *Românii supt Mihai Voievod Viteazul* decât un roman care ne arată cum istoricul intră şi iese din casă, ţine lecţii de istoria patriei unor sergenţi şi subofiţeri neştiutori, tuşeşte din când în când şi priveşte cu spaimă batista pătată de sânge etc. G. Lukacs, care a cercetat problema în cartea sa *Romanul istoric* (scrisă înainte de război)[1], spune că a aflat mai mult despre Marx omul din monografia lui Franz Mehring decât din oricare altă adaptare literară. Tot el observă (şi observaţia trebuie reţinută) că marii scriitori din trecut, care cunoşteau bine posibilităţile şi limitele literaturii, au preferat să prezinte nu faptele unui om de geniu, ci *efectele lor*. Când, totuşi, aceste destine exemplare apar intr-un roman (Napoleon, de pildă), locul lor este în planurile îndepărtate ale scrierii. Lukacs vede aici o reflectare justă a raportului real dintre *personalitate* şi mase în istorie, dar să traducem faptele estetic: ficţiunea, tipologia, pe scurt creaţia primează şi în romanul zis istoric, documentul, istoria reală, personalitatea cu o stare civilă precisă intră în planul secund.

---

[1] Citām după ediţia franceză, Editura Payot, Paris, 1965.

Cazul lui Bălcescu este mai complicat pentru că, în afara vieţii lui — dificil oricum de tradus într-o operă de imaginaţie —, există o operă prin care trece de acum înainte şi biografia. Omul în absenţa operei e micşorat, lipsit, în orice caz, de acele atribute spirituale pe care numai consultarea nemijlocită a creaţiei le poate dezvălui. Personajul Bălcescu din *Un om între oameni* este, indiscutabil, inferior scrierilor sale, documentaţia serioasă pe care prozatorul o aduce în sprijinul intuiţiilor sale este concurată şi pusă la îndoială de convenţiile *literaturii.* Bălcescu, ca personaj literar (admiţând că faptul este posibil), este discutabil şi altfel: el n-are în cartea lui Camil Petrescu o filozofie de existenţă mai precis articulată, gândul lui nu se ridică (cum se ridică adesea în opera sa!) deasupra vorbelor şi vorbele, puse într-un scenariu epic, n-au acea rezonanţă înalt profetică pe care o au în scrierile istoricului. Intuiţiile lui Camil Petrescu sunt mai degrabă de ordin ideologic, spiritul personajului său nu trece decât rareori de faptă şi tocmai această străpungere a faptei în direcţia metafizicului izbeşte în tot ce scrie Bălcescu. În privinţa lui Eliade Rădulescu, Camil Petrescu este, cum s-a putut deduce şi din citatele date înainte, pătimaş şi injust, făcând din cel mai însemnat om de litere al momentului caricatura unui impostor orgolios. Apariţia poetului este invariabil însoţită în roman de două elemente: profilul *cezaric* şi *mantia albă*. Omul cu fizionomie cezarică scosese, totuşi, *Curierul românesc*, compusese o *gramatică* şi publicase un număr apreciabil de poeme cu mult peste media literară a timpului, încât încercarea de a-l anula, după o sută de ani, într-un pamflet fără fantezie pare mai degrabă o inabilitate. Ca *personaj* de roman el este, ca şi ceilalţi scriitori care intervin în acţiunea cărţii (Bolliac, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Iancu Văcărescu, Costache Negri) inexistent. O curioasă patimă ideologică împiedică pe Camil Petrescu să vadă just complexitatea unei personalităţi artistice. E dificil de admis că individul care se mişcă inutil şi gălăgios, cu gesturi de o tristă teatralitate, în *Un om între oameni* este totuna cu cel care a scris *Sburătorul.*

* * *

7. Critica (Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu) a vorbit de caracterul autobiografic al romanului. Bălcescu ar fi Camil Petrescu însuşi, idee pe care romancierul n-o respinge (interviul citat), zicând că exisită „familii de spirite“, între care, peste timp şi spaţiu, e posibilă *inducţia psihologică concretă*. Vladimir Streinu aduce argumentul unor *constanţe extreme şi opuse* („Camil Petrescu“, *Gazeta literară*, 11 iulie 1963): *livrescul* şi *autenticul,* arhiva şi viaţa, surse comune pentru istoric şi pentru romancier. Faptul se poate discuta. Bălcescu intră, evident, într-o serie tipologică (despre acest lucru au vorbit toţi cei care au scris despre roman), obsesiile din teatru revin şi aici. Clară mi se pare *tema creatorului* (temă privilegiată în literatura lui Camil Petrescu), reluată cu o documentaţie mai solidă. Bănică Mustea, un violonist cu mari perspective, este rob (am citat mai înainte episodul) şi stăpânul lui, subţirele fanariot Medelioglu, îl ţine în captivitate pentru a cânta numai pentru el. Violonistul se spânzură, iar boierul este omorât de fierarul Filaret, tatăl lui Bănică. Destinul lui Bălcescu însuşi ilustrează această temă. Aici nota autobiografică este mai puternică. Mai lucid şi mai clarvăzător decât alţii, Bălcescu este înconjurat cu neîncredere, cuvântul lui în guvernul provizoriu nu este ascultat cu atenţie, *o conspiraţie* se ţese în jurul lui: „un fel de conspiraţie a bagatelizării se stabilise în sânul guvernului când era vorba de Bălcescu“. Sentimentul unei tăceri conspirative şi a minimalizării ideilor sale îl avea, înainte de război, şi Camil Petrescu. Sunt şi alte puncte comune; *reconstituind*, scriitorul se *proiectează*; observând pe alţii, ne căutăm, în fond, pe noi înşine.

* * *

8. Chestiunea ultimă ce se pune este ce valoare au toate aceste căutări, proiecte, desfăşurări ample de mase pe cuprinsul tuturor provinciilor româneşti şi pe o distanţă de mai multe decenii?

Cei care au judecat, din acest unghi, cartea s-au declarat satisfăcuţi. „Lucrare de vastă documentaţie şi de pătrunzătoare reconstituire a momentului istoric, romanul — spune Şerban Cioculescu — este poate capodopera lui Camil Petrescu şi una din culmile literaturii noastre epice“. Vladimir Streinu este şi el de părere că *Un om între oameni* rămâne „un monument al literaturii noastre istorice şi adevărat triumf de autor asupra lui însuşi“. Citit azi, după 20 de ani de la apariţie, romanul nu mai lasă aceeaşi impresie. Ca roman, *Un om între oameni* mi se pare o întreprindere vastă şi costisitoare abandonată, eşuată, nu din lipsă de inspiraţie, de forţă de creaţie, ci din cauza unui proiect eronat. Camil Petrescu a voit să scrie o operă despre un mare spirit şi, amestecând documentul cu ficţiunea, a dat o biografie ce nu convinge epic. Romanul acceptă toate convenţiile (chiar şi pe acelea ce cu greu mai pot fi admise azi) şi convenţiile distrug în cele din urmă autenticitatea personajelor centrale. Este greu de admis, de pildă, că un ţăran care vede prima oară un tânăr iunker şi aude două-trei fraze poate să aibă revelaţia unui destin exemplar: „Ai văzut tu feciorul ăla de boier care a sărit pentru noi? O să mai auzim noi de el“... O să auzim evident, pentru că prozatorul ştie deja totul, dar ne întrebăm dacă Toma, ţăranul citat mai sus, putea avea acest dar premonitor. Teoreticianul autenticităţii încalcă aici şi în alte cazuri un elementar adevăr psihologic. În alte locuri el încalcă şi adevărul istoric, punctul de rezistenţă, totuşi, al cărţii sale. Am citat deja cazul lui Kisseleff, prezentat altfel decât l-au înregistrat istoria obiectivă şi memoria contemporanilor. Să luăm un alt exemplu. Ţăranii răsculaţi de la Vadul Rău, după ce nimicesc o companie turcească, sunt prinşi de o sotnie căzăcească, legaţi cu o frânghie şi duşi spre un loc necunoscut pentru a fi executaţi, însă, miracol: ofiţerul cazacilor recită din Puşkin versuri despre libertate şi frăţie între oameni şi dă drumul clăcaşilor, iar el fuge spre ţara ungurească pentru a participa la revoluţia de acolo. Scena este de o inautenticitate bătătoare la ochi.

Spre a simplifica lucrurile, să spunem că romanul (Camil Petrescu a folosit odată această imagine) se prezintă ca o clădire cu mai multe niveluri. Primul ar fi acela al *rădăcinilor* (romanul ţărănesc), al doilea înfăţişează viaţa unui târg (Bucureşti) şi ultimul, biografia unui om care exprimă o epocă şi prin care epoca se exprimă în ceea ce are ea mai profund. Dintre acestea, numai cel de al doilea este, sub raport literar, reuşit. E stratul cel mai profund al cărţii, acela în care curiozitatea acestui mare prozator nu mai întâmpină obstacolul nici unei convenţii. Documentul şi imaginaţia merg aici mână în mână, personajele (indivizi obişnuiţi) se exprimă firesc şi nu mai poartă după ei umbra unei glorii literare sau politice care să-i împiedice să devină subiecte normale pentru literatură. Istoria are un sens mai adânc, reconstituirea devine o creaţie epică realmente remarcabilă. În straturile de sus (acelea unde este vorba de Bălcescu, Eliade etc.) romanul se tulbură din nou: *istoria* împiedică aici desfăşurarea liberă şi creatoare a *ficţiunii*, *ficţiunea* prin nota ei convenţională simplifică şi bagatelizează *istoria.*

* * *

9. Camil Petrescu a publicat după cel al doilea război mondial şi un volum de *Nuvele* (1956; o parte dintre naraţiuni apăruseră în 1949, 1951), un fel de jurnal al operelor lui mai vechi. Apar aici teme tratate odată în teatru (*Turnul de fildeş* este o relatare în proză a subiectului din *Jocul ielelor*) şi personajele întâlnite în alte scrieri: Ladima, Nae Gheorghidiu etc. Două sunt temele mai importante ale acestor firave (estetic) naraţiuni: *tema creatorului* (intelectualului) şi *tema compartimentării* lumii burgheze. Lui Ladima, poet şi gazetar, viaţa îi pare *(Cei care plătesc cu viaţa)* „deznădăjduit compartimentată“ între avuţi şi săraci. *Creatorul* intră cu un spor de suferinţă datorită sporului de luciditate în prima categorie. Prozele traduc, fără prea multă imaginaţie şi fără interes pentru psihologie, această teză. Ladima — „unul dintre

cei mai interesanţi poeţi ai epocii" — umblă îmbrăcat în costum de subofiţer rezervist pentru că nu are haine civile, stă ceasuri întregi la „Terasă" aşteptând un prieten fără să mănânce ceva deoarece n-are doi lei în buzunar, preţul unui capuţiner cu două cornuri. Mihai Oproiu (*Mânuşile*; nuvela este o versiune nouă a unei bucăţi mai vechi: *O seară cu masă bună şi iubire*, publicată înainte de război) este, ca şi Ladima, „revoltat cu fruntea la pământ": poet orgolios, famelic, împuşcă francul prin cafenelele oraşului şi acceptă, supunându-se unei mari umilinţe, invitaţia unui fost coleg de şcoală, Dimianu, de a lua masa la un restaurant de lux. Dimianu este un om de afaceri abil, cu mare trecere la femei şi cu o filozofie cinic de practică: „Crede-mă pe mine, şcoala nu face doi bani. Uite, Niculescu, premiantul I-iu, ce face? profesor la Giurgiu. Şi eu care eram coada"... îi place cu toate acestea literatura, mai ales cea *idealistă*, pentru că, lumea fiind mizerabilă, literatura îl face să uite (ideea artei ca formă de escamotare a conflictelor sociale). La plecare, după o masă bună şi o conversaţie agreabilă, Dimianu pune în mână poetului o sută de lei, recomandându-i să nu mai ceară bani pentru poeziile publicate („N-ai idee ce proastă impresie faci... Mai bine, când n-ai, cere-mi mie un pol, doi acolo..."). Poetul rămâne stupefiat de umilinţă, cu lacrimile şiroind pe obraz.

În acelaşi stil abrupt tezist sunt scrise şi celelalte nuvele. Prozatorul ia un *cuplu*, de obicei doi foşti colegi de şcoală, pentru a ilustra selecţia inversă a valorilor în societatea *compartimentată*: Mihai Oproiu şi Dimianu, Ticu Florea şi Johny Scurtăcescu *(Un episod)*, Ladima şi boier Dinu Dănoiu *(Moartea pescăruşului)*, Paul Lamanesco şi Mitrache Anghel sau Sineşti şi Gelu Ruscanu *(Turnul de fildeş)* ilustrează ideea despre opoziţia ireconciliabilă între valoare şi promovare socială, artă şi conformism. *Creatorul* este cel care pierde mereu, ultimul chemat la banchetul vieţii. O sugestie mai profundă a acestei diferenţieri aflăm în *Cei care plătesc cu viaţa* (unde se vorbeşte şi de demonstraţia muncitorilor tipografi

din 13 Decembrie 1918). Dinu Dorcea, tânăr actor cu mari perspective, îşi pierde treptat auzul. Infirmitatea (este la mijloc şi o notă autobiogrăfică) pune între el şi cealaltă lume un deşert de linişte şi neînţelegere. Actorul (Creatorul) percepe *semnele* venite din cealaltă parte prin mijlocirea unei teribile maladii (simbolul unei subiectivităţii închise, impenetrabile).

Mai profunde dintre nuvelele lui Camil Petrescu sunt *Moartea pescăruşului* şi *Turnul de fildeş*. Ladima, invitat la ţară de idilicul boier Dinu Dănoiu, află că acesta a făcut afaceri necurate în armată şi a strâns o avere însemnată folosind graţiile soţiei sale, frumoasa Adina Dănoiu. Dinu are acum o casă mare şi o grădină cu soiuri rare, păzită de 16 câini. În acest paradis floral se află mormântul Adinei Dănoiu de care se îndrăgosteşte, retrospectiv, după fotografii Ladima. Întrebarea ce chinuie pe temutul gazetar este dacă Adina s-a sinucis (există şi ipoteza că, după ce s-a folosit de ea, Dinu Dănoiu a ucis-o ca să scape de un martor incomod) şi dacă s-a sinucis pentru ce motiv (depresiune nervoasă, remuşcări?). Problematica eroilor lui Holban este tratată în acest mod mai simplu. Un răspuns, pe calea unei alegorii, îi vine dintr-o întâmplare cinegetică: boierul care iubea florile ucide inutil, cu toate protestele lui Ladima, un pescăruş.

În *Turnul de fildeş* reţinem, pe lângă elementele cunoscute din piesă, cuplul Irena şi Paul Lomanesco, prin care Camil Petrescu ilustrează *tema creatorului* inversând datele ecuaţiei. Paul Lomanesco, pictor cunoscut, cu expoziţii la Paris, este la origine un oarecare Găman, individ de extracţie joasă, fără nici o aplicaţie pentru artă. El este opera bogătaşei Irena, născută Ruscanu, femeie urâtă şi aprigă. O schiţă — în linie tipologică — a „logoviperei" Calliopi Băl-Ceaurescu din *Un om între oameni*. De o „vanitate coriace" şi „răutate vulturească", ea are cultul familiei şi face din simplul, dar robustul Găman un pictor de oarecare suprafaţă şi-un om cu educaţie mondenă. Simplificat, mitul lui Pygmalion este transpus într-o atmosferă de lupte şi vanităţi balcanice. Lomanesco

a ajuns, prin voinţa acestei femei dârze, un pictor la modă şi trăieşte izolat de viaţă într-un fals turn de fildeş, turnul de fildeş fiind în cazul de faţă bunăstarea. *Compartimentarea* de care prozatorul este în continuare obsedat se face între pseudo-pictorul Lomanesco şi grupul de tineri pictori săraci care solicită o comandă guvernamentală. Episodul Gelu Ruscanu — Sineşti este colateral nivelului piesei.

* * *

10. Piesa *Caragiale în vremea lui* (1957), precedată de un *prolog excursiv* despre *om* şi *neom* în societatea compartimentată (tema revine), este cea mai slabă dintre scrierile lui Camil Petrescu. Amestecând ficţiunea cu elemente luate din opera şi viaţa lui I. L. Caragiale, Eminescu, Slavici, Maiorescu, autorul transpune în replici triste prin lipsa lor de expresivitate biografia unui *creator* în luptă cu mizeriile vieţii. Eminescu este un bolnav plângăcios, Slavici un om bun, dar greoi la minte, Maiorescu un cinic şi un parvenit antipatic, I. L. Caragiale un corosiv cu o ironie cam vulgară, tandru, sentimental totuşi în familie. Punându-i să vorbească în acest chip, autorul uită că viaţa particulară a acestor indivizi nu mai poate fi privită decât prin intermediul operei lor. Uită, mai ales, că un creator de geniu nu poate deveni personaj central într-o operă de ficţiune. Să cităm câteva replici din piesa *Caragiale în vremea lui*, expresia unei neînţelese rătăciri din partea unui mare scriitor:

„CARAGIALE: [...] Mă Mihai, ce-i cu tine?

EMINESCU *(din străfundul făpturii lui omeneşti, îi cade capul în piept)*: S-a isprăvit...

CARAGIALE *(ţâşnind cu capul în sus)*: Nu s-a isprăvit deloc.

EMINESCU: Sunt sleit. Sunt bolnav. De-abia îmi mai pot mişca picioarele bolnave. Mi-s umflate. Uite, umblu vara cu galoşi. *(Arată galoşii de stofă.)* N-am locuinţă, n-am haine. Alaltăieri am refuzat o masă la Maiorescu, pentru că nu mai puteam ieşi în lume cu costumul ăsta, singurul pe care-l port de ani de zile. *(Surâzând*

amar.) Şi el mi-a spus să încerc un costum de al lui... Dar mai ales sunt obosit, sunt sfârşit. Simt ca s-a rupt ceva în mine, care nu se mai poate drege.

SLAVICI *(îndurerat, înţelept)*: De vină sunt excesele dumitale, frate Mihai... Eu ţi-am spus mereu. Nopţile nedormite...

CARAGIALE *(scăpărător de mânie)*: Mă Slavici, nu fi prost. Învaţă româneşte, învaţă înţelesul cuvintelor, dacă nu eşti în stare să-l găseşti singur. Când zici «excese» la plural, tu nu-ţi dai seama ce spui. Tu ai vrea să zici că Eminescu se dă prea mult muncii lui de poet, fără să mai ştie de lume, căutând tâlcurile sau cum spune el: «Simţi că pe cap îţi cade cerul căutând cuvântul ce exprimă adevărul». *(Lui Eminescu)*: Aşa parcă spui, mă? *(Cu fruntea dreaptă)*: Acolo, în lupta asta nu poate fi «exces», căci acesta este rostul, legea scriitorului pe pământ... Datoria noastră, noi cei din jurul lui, împreună cu scârbele astea care pun ţara la cale, ca şi cu cei ce conduc azi, e să-l ajutăm să-şi tămăduiască rănile... să se înzdrăvenească, să se odihnească... În loc de asta chiar voi, tu şi Maiorescu, care pretindeţi că-l preţuiţi, îi oferiţi vreun costum de haine uzate... Şi ca să justificaţi meschinăria şi reala voastră nepăsare, creaţi legende. «Că aşa e Eminescu, că el nu are nevoie de nimic; că pe el nu-l ating nevoile şi lipsurile pământeşti; că el trăieşte în nori.» Baremi tu, nepricopsitule, îl mai calomniezi şi din neştiinţa limbii române. Măi, când zici despre cineva că face «excese» aşa pur şi simplu, înseamnă că-l învinuieşti că abuzează de petreceri şi de plăceri oprite, oprite, mă, şi ruşinoase, în dauna sănătăţii lui.

SLAVICI: N-am vrut să zic asta... Eu ştiu cât e de cuminte. Ca o fată.

(Eminescu scrie ceva cu un zâmbet trist.)

CARAGIALE: N-oi fi vrut să spui asta, capsomane, dar ai spus-o şi o vor repeta-o şi alţii. Se va crea o legendă... Din prostia ta frăţească, sau din prostia subţire şi filistină a lui Maiorescu..."

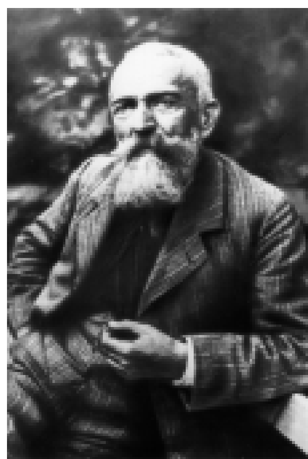
Critica a găsit interesantă, totuşi, această piesă prin faptul că „nu ţinteşte doar să facă o calmă reconstituire istorică, ci susţine o polemică inteligentă şi aprinsă cu o imagine a lui Caragiale oarecum formată. Camil Petrescu ţinteşte să răstoarne această imagine şi să-şi impună viziunea lui înfăţişând un Caragiale care trăieşte drama spiritului creator, exasperat de rolul cretiniei burgheze, drama omului neînţeles adesea chiar de prietenii săi cei mai buni" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Gazeta literară*, 15 oct. 1964).

Întrebarea este dacă despre toate acestea trebuie să mai vorbească o piesă proastă după ce a vorbit o mare operă.

CUPRINS

Vasile VOICULESCU

1884 —1963



O mare surpriză a produs apariţia în 1964, la un an după moartea poetului, a *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*. Perpessicius considera în prefaţa volumului că e vorba de „una din marile zile festive ale lirismului nostru contemporan“, Vladimir Streinu, făcând o analiză a întregii opere, este de părere că *Sonetele* constituie o „doctrină a iubirii, o erozofie“, născută dintr-un mimetism liric superior. Alţi comentatori (Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Aurel Martin, l. Negoiţescu, M. Tomuş) îndepărtează ideea de mimetism creator, insistând asupra originalităţii de fond. În analiza textelor au ieşit la iveală elemente de renascentism, petrarchism, puse în acord (crede Vladimir Streinu) cu o conştiinţă de „ortodox manicheist“. Nu au fost ignorate nici notele de demonie roman-

tică, în timp ce impulsul ascensional şi solemnitatea formei au îndreptăţit pe interpreţi să apropie poezia lui Voiculescu de stilul baroc. Toate acestea sunt sau pot fi adevărate, însă întrebarea ce se pune, dincolo de straturile, izvoarele spirituale ale sonetelor, este ce spun ele la lectură şi în ce măsură satisfac gustul cititorului modern, suspicios faţă de orice retorică şi puţin amator, în fond, de maniheism, petrarchism, cultism, barochism etc. Poezia, indiferent de structura ei, este expresia unui mod individual de a gândi existenţa, în orice schemă trebuie să existe o experienţă, reală sau imaginară. V. Voiculescu este un poet de concepţie şi în versurile mai vechi *(Urcuş, Destin)* împacă un vitalism păgân, dezechilibrat, cu un puternic sentiment religios. Limbajul poemului e aspru, cu multe elemente dialectale. Voiculescu vrea să fie „surugiu de cuvinte“ şi trece versul, în scopul de a-l regenera, prin urcuşurile bolovănoase ale limbii, pe cărări de piatră „abia slemnite“ *(Urcuş)*. Cuvintele (observa G. Călinescu) tind să iasă de sub tirania ideii, devenind „obiecte de contemplaţie“. În *Sonete*, dimpotrivă, cuvintele se supun în întregime ideii, culoarea lor scade, reliefurile îşi pierd din agresiunea formelor, poezia se abstractizează. Tema este, acum, iubirea văzută ca un concept deschis spre semnificaţiile universului. Modul acesta de a trata un sentiment e vechi, de la Dante încoace literatura ne-a obişnuit cu ideea că prin dragoste se deschide o poartă spre cosmos şi divinitate. Voiculescu reia această retorică strecurând în versuri solemne şi reci neliniştea modernă provenită din conştiinţa blestemului şi a izbăvirii prin artă. Sunt 90 de sonete, în continuarea celor 154 rămase de la Shakespeare, cu elemente formale asemănătoare (triunghiul pasional, luciditatea disperată, lamentaţii suave etc.), însă independente faţă de model prin tensiunea spiritului. În primul înveliş al poemelor dăm peste alegorii solemne cu idei existente în toată lirica Renaşterii, înaintea tuturor ideea plenitudinii, eliberării spirituale prin mijlocirea unei pasiuni. Cel care iubeşte are un ţel

mai sus de simţuri, idealul lui e desăvârşirea, în preajma sentimentului stă totdeauna, ca factor amplificator şi ordonator, raţiunea („puterea gânditoare"). Iubirea este în această viziune un uragan disciplinat, înmărmurit (expresia este a lui Valéry) care înalţă, nu striveşte fiinţa umană. Faptul că Voiculescu asociază acestei idei în chip frecvent motivul luminii sau pe acela, mai abstract, al esenţei nu e fără semnificaţie. Iubirea este o cunoaştere de sine şi o deschidere spre necunoscutele universului, printr-o pasiune trăită raţional ajungem la esenţă. Iubirea e, aşadar, o lumină şi chiar o esenţă a luminii care permite ascensiunea spre tiparele perfecte şi eterne (mitologie platoniciană):

„Alături de lumina creată-n empireu,
Iubirea fu o nouă lumină pentru lume,
De-atuncea fiecare-n opaiţu-i de hume
O poate-aprinde singur, el sieşi Dumnezeu.
În inima mea arde acest lăuntric soare.
Din haosul vieţi-mi te-a dezvăluit
Pe tine, frumuseţe atotcotropitoare,
Vast cosmos, ce-n orbite-ţi m-ai prins, biet satelit;
Şi-n juru-ţi cu alaiul de aştri mă avânt,
Pe muzica din sfere de-a pururi să te cânt".

Sau:

„Pornisem din obârşii potrivnice unirii,
Dar ne chema lumina aceluiaşi văzduh;
Cu vârfuri deopotrivă în slăvile gândirii.
Ne-am întâlnit acolo, în pur azur de duh!
Sus, creştete-mpletite în artă şi visare,
Zvârlisem orice-amestec cu lumea de sub noi,
Când din seninul aprig suit, pân'la pierzare,
Larg fulgerul iubirii izbi în amândoi:
De-atunci mă zbat şi suflu, văpaia să-i sporesc
Să ardem împreună de-acelaşi foc ceresc".

Toate imaginile de aici şi din alte sonete arată o dorinţă de purificare şi depăşire, încât se poate vorbi la V. Voiculescu de un

simbolism ascensional ca în pictura lui El Greco. Iubirea e un arhetip, îmbrăţişarea transformă carnea în duh *(CCV)*, privirea celui adorat deschide misterioase ceruri, suferinţa e o forţă propulsoare spre înălţimi. Un sonet *(CCXIII)* concentrează aceste idei, în fond comune, în nişte versuri reci şi transparente ca flăcările de alcool:

„Vrei să te smulgi din mine? Smulgându-mi ochii poate...
Şi nici atunci... De-a pururi stai dincolo de ei?
În tot ce este-n mine duh de eternitate,
În însăşi nemurirea în care-am să mă-nchei.
Ce-mi pasă că iubirea, ca luna, are faze,
. . . .
Tălăzuind, lunatic, se umflă spre-nălţime:
Ce mândră limpezime-n zenitul suferinţei!
Deodată-n mii de valuri mă sparg să te răsfrâng...
Ne-atragem unul pe-altul cu forţa năzuinţei,
Dar cumpăna ei fixă — pământ şi cer — n-o-nfrâng,
Şi totuşi, aspra-i lege poetul va-nfrunta:
În orice vers se scaldă, de sus, splendoarea ta".

Lumina este la Voiculescu şi o metaforă a intensităţii. Puritatea nu diminuează forţa combustiunii, amplitudinii pasionale. Dragostea e un foc care nu se stinge, un iad de flăcări care înnobilează metalele inferioare ale simţurilor şi dă clipei, accidentalului dimensiunea eternităţii. În nişte versuri ce amintesc de Blaga este dezvoltat cu o imagistică arborescentă simbolul focului originar:

„De la crearea lumii, cu aştrii toţi deodată,
Nu se mai stinge-n mine originarul foc.
E cât un bob, dar ţine virtuţile esenţei;
E diamant, ce roade oţel şi munţi de stei...
Cu el îţi tai fereastra-n pereţii existenţei,
Să intre nemurirea cu tot văzduhul ei"...

Iubirea este definită şi prin raportare la alte noţiuni (sonetele sunt, în fond, nişte repetate definiţii ale unui sentiment greu de definit), unele din domeniul eticii, altele ale filozofiei pure. Voi-

culescu se străduieşte să traducă în metafore savant lucrate acel „nu ştiu ce“ al romanticilor, neavând teama de a fi discursiv şi didactic. Destin, Nemurire, Esenţă, Arhetip pur sunt noţiuni-simboluri ce trec deseori prin *Sonete*. Uneori ele sunt înlocuite cu imagini mai complicate, cum e aceea a cerului platonician, lăcaş al arhetipurilor („tărâmul eternelor idei“). *Sonetul al CLXXIX-lea* propune un fel de cod al dragostei spiritualizate. Noţiunile dinainte, la care se adaugă: dorul, aşteptarea, extazul, cugetul, încercuiesc ca puncte de referinţă iubirea, definită în cele din urmă ca un „dor lung“ şi „taină împletită cu aşteptarea“. În altă parte se fac trimiteri la Eterna artă şi Suverana Moarte *(CLXXXII)*, la Timp şi chiar la Geniu, Voiculescu zicând că „iubirea este geniu“. Nu sunt uitate noţiunile creştine de virtute şi păcat, amândouă, în concepţia poetului, radioase, căci puterea iubirii este de a face „ceresc“ veninul şi a înnobila viciul:

„Transfiguraţi de-un fulger de viţii, dăm lumină,
Şi dintr-o curtezană croim uşor o sfântă;
Iubirea-i scurta noapte în care totul cântă.
Dar demonul e-alături şi râde în surdină.
Mocirla cărnii noastre răsfrânge cer şi stele.
Plecaţi să le culegem, în ea ne scufundăm.
Împerecheaţi pornirăm s-ajungem pân’ la ele,
Şi-n loc să fim scafandri, pentru nămoluri grele
Ne-am prins aripi... Iubite, dă-mi gura... ne-necăm
Necontenit viaţa are nevoie-n noi
De negre-ngrăşăminte, ca plante, de gunoi“.

Stăruitoare este la Voiculescu referinţa la artă. Ea intră în acest somptuos tratat despre dragoste ca un vehicol al duratei. Poezia asigură eternitatea sentimentului, versul scris cu patimă şi cuget (un cuplu lexical care revine în text) nemureşte. Ea se opune, în ordine etică, vanităţii gloriei lumeşti. Un sonet inspirat valorează mai mult decât o coroană de rege. Paralela, în fond veche şi banală, este dezvoltată meticulos de Voiculescu într-un limbaj

fără culoare, cu un aer de vechime care vine din sintaxa complicată a frazei:

„Îmi spui zaraf? Schimbi versuri pe-o dragoste de aur?
Pentru-ai iubirii tale ducaţi îţi dau sonete?
Viclean, îţi iau aleanul şi dorul amanete,
Cu camătă închise-n avarul meu tezaur?
De-ai şti! fiece slovă ce-ţi scriu ţi-ar fi mai scumpă
Ca mii de nestemate din frunţile regeşti;
Cutezător scafandru-n oceanele cereşti,
Zvârl duhul meu din duhul etern să ţi le rumpă...
Şi nu mă plâng că poate iubirea ta mă-nşală.
Nu cat de-i mincinoasă moneda ce-mi strecori,
Că simt ce grea şi seacă îmi sună uneori,
Şi nici nu zgârii plumbul sub calpa poleială,
Ci smulg tăriei verbul de dincolo de fire,
Şi orice vers ce-ţi dărui i-un fir de nemurire“.

Să se remarce că în versurile maiestuoase ale lui Voiculescu, tăiate totdeauna într-un material de preţ, există — să-i spunem astfel — un epic de referinţă. Sonetul are un subiect care concretizează emoţia. În jurul unei metafore-pivot se strâng altele ca reţeaua de fire într-o dantelă. Tema centrală este reluată, dezvoltată într-un şir de nuanţe care spaţializează şi dau un cadru narativ poeziei. *Sonetul CLXV* dezvoltă, de exemplu, ideea de sursă petrarchistă a durerii plăcute în dragoste. Voiculescu imaginează un mic scenariu, apelând la elemente de mitologie elină. Sufletul iubitei e întortocheat, imprevizibil, el poate fi comparat, deci, cu un palat dedalic. Imaginea odată definită e reluată sub alte forme, urmând firul mitologic: minotaurul neîndurător, feciorii eroici daţi pradă fiarei crude etc., cu încheierea că îndrăgostitul se instalează de bunăvoie şi cu un sentiment de fericire gravă în vastul labirint al sufletului:

„Dedalicul tău suflet lăcaş mi l-am ales
Şi jur că niciodată din el n-am să mai ies...“

Nu mi se pare întâmplătoare figura labirintului la V. Voiculescu. Ea sugerează, am impresia, o mişcare mai profundă a spiritului său faţă de obiectul creaţiei. Să revedem elementele: poetul reia o veche comparaţie pentru a exprima o idee, nici ea nouă: caracterul tiranic, subjugător al sentimentului. Iubirea e un labirint în care îndrăgostitul aspiră să pătrundă. Momentul de extaz ar fi recluziunea voluntară într-o pasiune unică, devoratoare. Însă obiectul nu se lasă uşor cucerit. Poezia dă indicii numeroase despre încercările repetate de a pune stăpânire pe ceva ce nu se lasă stăpânit. El trece ca fumul printre degete, şi demersul dramatic al poetului este de a-l încercui, de a-i da o consistenţă. Într-un loc, Voiculescu, dând poeziei un ton mai senzual, scrie:

„Trupul în săruturi ţi-l prind ca-ntr-un năvod".

În altă parte, mai abstract, reia ideea:

„Ţi-am făurit o-naltă şi grea demiurgie,
Un univers de patimi adânc pus sub zăvor:
Aicea orice vorbă închide o urgie
Şi fiece silabă e un ciclon de dor".

(CCXXXIV)

Năvod, trup de săruturi, patimi sub zăvor, urgie închisă arată în planul despre care este vorba o tentativă repetată de închidere, o dorinţă aprigă de posesiune neîndeplinită. Universul se populează cu temple, stâlpi puternici, cicloanele îngheaţă, lucrurile sunt atrase, ca anticele obiecte de fier de la corăbiile duşmane, de un magnetism cosmic. Este un mod ingenios livresc de a imagina ceea ce am putea numi la Voiculescu figura consistenţei şi a pasiunii eşuate. Tonul care însoţeşte acest demers este totdeauna grav, de un dramatism supravegheat. Ironia nu intervine niciodată, identificând iubirea cu divinitatea poetul nu-şi îngăduie să se detaşeze de obiectul inconsistent, fugar.



Suferinţa, ca „justificare a iubirii“, o cânta şi Ienăchiţă Văcărescu. Chinul fericit, „dulcea zvârcolire“, „cruzimea alintătoare“ vin de la Eminescu. Ruga nostalgică aminteşte, iarăşi, de romanţele eminesciene:

„Pe aripile uitării, însingurat mă-ntomn.
Îndură-te, coboară şi vino să mă vezi
Pân'nu s-aştern pe mine solemnele zăpezi“...

Însă emoţia simplă capătă de regulă la Voiculescu bogate referinţe livreşti. În simbolistica barocă a sonetelor domină metafora orgoliului şi măreţiei. Vulturii, leii (păsări, animale imperiale) intră în poem pentru a figura o pasiune care, chiar şi în umilinţa trădării, păstrează un aer de semeţie. Iubirea este „leonină“ *(CCII)*, din ţăndările decepţiei ţâşneşte „vulturul rănit“ *(CLXX)*, vulturul simte aripile ca o povară *(CLX)*, leul nu vânează gândaci, cruzimea lui cere jertfe de preţ; cuvântul trecut în poemul erotic devine un condor care spintecă vremea şi spaţiile cu geniul dragostei în gheare *(CCXX)*, în fine, indivizii din jur sunt jalnici „bureţi de umbră“, singur cel ales se înalţă glorios ca cedrii Libanului etc. Din mitologie sunt citaţi Prometeu şi Zeus, simboluri ale dârzeniei şi semeţiei, transpuse ca şi cele dinainte în decoruri grandioase. Ideea intră modestă, cenuşie în acest mecanism enorm şi întortocheat şi iese sub forma unei metafore înfăşurate în purpură şi lumină. Limbajul poetic nu trece, cu toate acestea, peste un anumit grad de abstracţiune. A spune „curcubeul singur al împăcării“ sau „gerul voluptăţii“ este a dubla abstracţiunea, a privi rotocoalele de fum în oglindă.

Pentru spiritul modern, educat în sensul unui lirism scos de sub tirania poeticului, versurile acestea pot părea vechi şi sofisticate. Unele şi sunt în realitate prea didactice, de un formalism patetic. Discursul ucide emoţia, aluziile mitologice deviază fluxul liric. Imaginea unui îndrăgostit înjugat la carul lui Bachus

(CLXXXVI) alături de tigri şi lei e fastidios barocă. Când nota existenţială este mai puternică şi limbajul mai direct, rama bătută în sidefuri rare se întunecă şi privirea se concentrează asupra tabloului. Iată sugestia de prăbuşire a universului, de moarte cosmică pe care o provoacă trădarea în dragoste:

„Mă sprijin pe amintire-acum... şi-apoi pe moarte;
Toţi ceilalţi stâlpi cu lumea deodată s-au surpat,
Iubirea putrezeşte pe undeva, departe
Eternitatea-i încă un vis dezaripat.
M-adun de pretutindeni, mă-nchid de-o grijă sumbră,
Mi-e sufletul zadarnic şi cere să se culce;
Prin slăvi amurgul trece misterios de dulce
Şi-n umedul lui giulgiu mă-nfăşură cu umbre...
Nici stea, nici cântec: vine alt soi de noapte, grea,
Mai limpede ca gheaţa... şi rece tot ca ea".

Sau în alt sonet *(CCVII)*, ideea purificării suferinţei erotice prin artă:

„Mai tragic ca un ţipăt din mine a ţâşnit,
Sfâşietor, sonetul ce ţi-am trimis aseară.
Ocări, blesteme, imnuri acolo s-au ciocnit,
În iureş, îngeri, demoni, val mă cutreierară.
Ca lebăda ce moare şi cântecul îşi ţipă,
În spasmul destrămării ţi-am scris, înăbuşit
De-un gâlgâit de suflet agonic, pe sfârşit...
Şi mâna cu condeiul căzu ca o aripă.
Culcai pe masă tâmpla şi, aşteptând pieirea,
Crezui că este moarte... era, vai, tot iubirea".

Sonetele închipuite ale lui V. Voiculescu ascund şi un al doilea plan, plin de obscurităţi voite. Critica a remarcat imprecizia obiectului, ezitarea între un *el* şi o *ea*. Cui se adresează aceste patetice versuri? Chestiunea rămâne, ca şi la Shakespeare, în studiu. Voiculescu vorbeşte într-un loc de „puternicul meu domn", de „prinţ hermetic", dar şi de „scumpa mea", „iubita mea", de rochii şi dantele etc., întreţinând deliberat echivocul. Când în sonete

apare, cu oarecare insistenţă, şi ideea de păcat, echivocul creşte. Se pot face multe speculaţii pe seama acestui obiect androgin în nişte versuri clare şi didactice. Ce interesează e nota de mister care începe, de la un punct, să întovărăşească discursul liric şi să-i dea acel înveliş de obscuritate reclamat de toată poezia modernă. Însă, încă o dată, obscuritatea nu e a formulei, de o precizie rar întâlnită, obscuritatea vine, ca şi la Arghezi, din imprecizia obiectului. S-a vorbit de un roman patetic cu trei personaje în sonete: doi bărbaţi şi „oacheşa aceea făţarnică şi rece". Romanul îşi confundă însă deliberat personajele. Amintim că androginul e un simbol cu largă circulaţie în literatura romantică. El sugerează faza primă a creaţiei, aceea în care genurile nu există. Poeţii au făcut din el un simbol al unităţii şi plenitudinii universului. Îl întâlnim, sub forme mai profane, şi la Eminescu (în proză). La Voiculescu faptele pot avea şi un substrat spiritualist. În versuri este mereu vorba de virtute şi păcat, de legi sumbre călcate, de „iadul în flăcări" al iubirii, de iubire şi credinţă etc. Într-un sonet citim: „Iubirea şi credinţa pe dos sunt blestemate". Există, deci, o conştiinţă a culpei, exprimată printr-o terminologie biblică. Aceasta ne duce la gândul că, în dualitatea raţiunii, virtutea este feminină, iar păcatul masculin, că triunghiul (cei doi bărbaţi şi femeia) este nu numai simbolul complicităţii şi al trădării, dar şi acela al ochiului divin etc.

Interpretările pot merge şi în altă direcţie. Poezia sonetelor îmi pare a sta deasupra acestor speculaţii, şi anume în patetismul rece şi solemn, în ardoarea de care Voiculescu o pune în a exprima formele unei iubiri spiritualizate. În literatura română experienţa lui este unică.

* * *

Surpriza a fost şi mai mare când au apărut *Povestirile,* mai întâi într-o ediţie în două volume (1966), prefaţată de un important studiu al lui Vladimir Streinu, apoi, cu un sumar sporit, în

„Biblioteca pentru toţi“ (Minerva, 1972). Ele au fost scrise după al doilea război mondial, majoritatea între 1946 şi 1949. Ultimele datate *(Ciobănilă, Ispitele părintelui Evtichie)* sunt din 1957. Materia lor epică este veche (operaţii magice, scene de vânătoare şi pescuit, moravuri călugăreşti etc.), ca şi stilul direct şi colorat, lipsit de complexitatea şi psihologia modernă.

Vladimir Streinu le clasifică, din punct de vedere formal, în patru categorii: l) *anecdota simplă (Proba)*, 2) *anecdota ilustrativ-ideologică (Fata din Java)*, 3) *nuvela care semnifică realităţi primordiale* (*Sezon mort, Pescarul Amin* etc.) şi 4) *basmul scurt* (*Iubire magică, Schimnicul, În mijlocul lupilor* etc.). Clasificarea e discutabilă ca oricare alta. Diferenţa dintre anecdota simplă şi anecdota *ilustrativ-ideologică* nu este esenţială; nuvelele, povestirile care se bazează pe un epic pur pot intra, dacă gruparea lor este necesară, în acelaşi compartiment. În categoria basmului scurt sunt unele povestiri *(Iubire magică, În mijlocul lupilor)* care semnifică o *realitate primordială,* locul lor ar fi, deci, în cel de al treilea capitol ş.a.m.d. Tehnica naraţiunii e, în fond, aceeaşi, numai tema diferă din când în când. Voiculescu, se vede limpede, este interesat de eresuri, simboluri magice, de partea, într-un cuvânt, ocultă a existenţei. Nuvelele se ating mai superficial sau mai profund de această realitate nevăzută a lucrurilor. Chiar şi atunci când epicul se detaşează de simboluri şi se desfăşoară liber după mecanisme proprii, există suficiente elemente care trimit la un substrat magic. *Alcyon sau diavolul alb* e o povestire în stilul realist fabulos al lui Panait Istrati, cu subiect din viaţa hoţilor de cai. Culoare, intrigă ingenioasă, desfăşurare rapidă de fapte senzaţionale, dar de la un punct intervin întâmplări cu strigoi, practici vrăjitoreşti (mâna de mort folosită în adormirea paznicilor, cântecul care deşteaptă în animale deprinderi vechi etc.), *semne,* pe scurt, care tulbură desfăşurarea realistă.

Însă oricât de puternică ar fi invazia acestor semne în realitatea obişnuită a vieţii, V. Voiculescu se fereşte să îmbrăţişeze pe

de-a-ntregul soluţia fantastică. El începe povestirea cu ceva ce am putea numi *o punere în temă* (o discuţie, de pildă, între oameni cultivaţi despre semnificaţia behaviorismului sau a existenţialismului), după care urmează naraţiunea propriu-zisă, ca argument la premisa avansată şi, la sfârşit, o încercare de a explica în chip raţional faptele iraţionale din cuprinsul povestirii. *Explicaţia* decide, de regulă, neputinţa de a explica. Final deschis, lăsând cititorului posibilitatea să dea singur o interpretare. Prin aceasta, *povestirea* lui Voiculescu se îndepărtează de stilul tradiţional care cere totdeauna o încheiere şi o semnificaţie precisă, apropiindu-se de ambiguitatea prozei moderne. Ciocnirea dintre elementul magic şi cel raţional aminteşte de Sadoveanu, dar şi (prin sublinierea factorului *scientist*) de nuvelele lui Mircea Eliade.

Tema centrală a prozei lui Voiculescu este, în fapt, moartea lumii magice în braţele civilizaţiei raţionale. Pentru a o ilustra, el recurge mai întâi la alegorie şi parabolă (*Revolta dobitoacelor, Ciorba de bolovan)*, cu slabe efecte epice. Adevărata lui putere de invenţie se vede în povestirile în care observă cu mijloace realiste miticul, miraculosul în genul lui Sadoveanu. Pe acesta îl continuă, în orice caz, în ideea de a opune civilizaţiei tehnice distrugătoare un mod de viaţă primitiv. Un chinotehnician, însărcinat să facă un film propagandistic despre cocoşii de munte *(Misiune de încredere)*, descoperă o realitate fabuloasă: oamenii vorbesc cu fiarele şi păsările, cunosc dinainte vremea după anumite semne oculte etc. Un pădurar, Bujor, om slobod care „văcuieşte“ în munţi, ştie multe despre misterele codrilor, dar ce ştie ţine „sub lacătă şi peceţi“. Spirit religios, el se închină copacilor şi foloseşte peşterile drept biserici. Când un urs atacă o vacă, el ucide ursul pentru a restabili o justiţie. Acest nou Peceneaga ştie să oprească vremea rea, apoi s-o dezlege, spre mirarea chinotehnicianului, care nu înţelege astfel de lucruri. Când pentru a-i mulţumi de ajutor, orăşeanul vrea să dea pădurarului un ceas, acesta nu-l primeşte, socotindu-l nefolositor. „Rânduiala vremii se făcea după alte semne

şi învoieli" notează, cu interes de etnograf, povestitorul. Prezenţa lui se simte de mai multe ori în text, ca şi aceea a *ascultătorului* (spectatorului), de regulă un raţionalist sceptic. E modul lui Voiculescu de a sugera existenţa celor două planuri: *miticul* şi *realul, sacrul* şi *profanul*, într-o încordată pândă.

În *Pescarul Amin*, tema este dusă mai departe. Realitatea magică nu mai este privită dinafară, cu tăgăduinţa şi curiozitatea unui cercetător detaşat, ci din interiorul ei. Amin, „domn peste pustietăţile întristate", veghează peste balta împrejmuită şi are sentimentul că numeroase fire îl leagă de peştii pe care se pregăteşte să-i prindă. Când brigadierul Fistic şi delegatul vor să folosească dinamita pentru a ucide morunul ce s-a strecurat în baltă, Amin se opune şi sparge barajul pierind în larg odată cu valul de peşti, luat în piept de morunul fabulos. Acesta este scenariul realist al nuvelei, subiectul profan. În al doilea plan este sugerată relaţia totemică dintre pescarul Amin şi morunul rătăcit în bulboană. Câteva semne anticipează această legătură posibilă în lumea magicului. Amin are ceva de amfibie în alcătuirea lui, ieşit din apă trupul lui fără păr se zvântă imediat, pielea tăbăcită de soare şi apă are încrustături de forma solzilor, tălpile şi palmele sunt late, ca nişte lopeţi. El vede, în plus, prin apă şi, pus să vegheze deasupra barajului, poate distinge până la fundul bălţii mişcarea peştilor. În clipa în care descoperă morunul, pescarul intră într-o stare de agitaţie. Amin crede că morunul rătăcit e strămoşul său („legendarul") de care i se povestise şi se simte atras irezistibil de „duhul obârşiei veşnice", de „cotloanele zămislirilor dintâi". El trăieşte acum numai pe planul *închipuirii* („celălalt mare izvor al vieţii" — notează prozatorul), abandonând fapta, „lucrarea" *(realul)*. Explicaţiile care însoţesc această prefacere sunt de un ermetism solemn, ca transcrierea unui ritual în limbajul sărac al prozei: „Se scrută singur: simţea că trece într-o altă adâncă prefacere. Nu mai avea nimic de-a face cu fapta, cu lucrarea... De acum se închina cugetelor, odihnei în gânduri... Ca bunicul... Oare

îmbătrânise aşa, dintr-o dată? Se cercetă: poate! Dar, oricum, această bătrâneţe se arăta cu totul nouă, *un alt chip al vieţii...* O îmbogăţire a ei cu nemăsurate lărgimi înapoi şi înainte, o scumpă atotînţelegere, o dezinteresare împărătească, o nepăsare plutind binevoitoare deasupra tuturor. Bătrâneţe grea de har şi puteri, dezbărate de carne, strânse, încordate în ele însele ca pentru o înălţare. Cum putea fi bătrâneţe, când se simţea gâlgâind în el ca sucul uriaş a mii şi mii de alte vieţi stoarse într-o clipă de tot ce aveau mai tare şi mai preţios în ele ca să i se dăruiască lui. Acum înţelegea deplin: viaţă nu este nici ziua de azi, nici mâine, nici anul întreg. Vieţii adevărate îi este de-ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuieşte timpul într-o lacrimă, ca de spirit. Clipă când, copil, a scos singur întâiul peşte, un crap de două ori mai mare decât el. Clipa când, într-o noapte, aplecat pe gura bunicului să-i audă şoaptele, acesta, cu un oftat ce a încremenit vremile, *şi-a dat sufletul chiar în sufletul lui*. Clipele astea nu sunt timp, n-au să moară niciodată...“

Frazele acestea oraculare vor să spună că în prezenţa morunului, semn al unei înrudiri ce urcă la rădăcinile fiinţei, pescarul trece printr-o criză magică: dintr-un om al *faptei*, el devine un om al *cugetului.* Fundul bulboanei se transformă atunci într-un paradis în care Amin reintră lăsând afară timpul. Finalul apoteotic sugerează această întoarcere a pescarului în mediul strămoşilor săi (soluţie fantastică, creată pe un echivoc):

„Şi alaiul fabulos al peştilor se desfăşură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriaşă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna, omul.“

Echivocul este premeditat. Autorul nu vrea să precizeze dacă Amin, făcând o spărtură în gard, a fost surprins de şuvoi sau n-a vrut să se dea la o parte din calea peştilor conduşi de teribilul morun. Mai mult, insistă asupra neputinţei lui de a da o explicaţie („Amin nu putu sau nu mai vru să aibă timp?“), fugind de-o jus-

tificare care să stingă misterul acestei întâmplări. Nuvela se menţine, prin aceasta, în linia fantasticului, deşi sunt numeroase detaliile care o situau până aici, când în planul realismului, când în acela al miraculosului. O scenă tipică pentru această indecizie calculată este aceea care aduce vestea preschimbării somnului în morun. La început, pescarii cred că „nămestia", „jigadina" care s-a pripăşit în baltă este un somn, peşte prădător. Amin recurge la toate vicleşugurile pentru a-l prinde şi, neputând, se întristează. Un fel de nebunie îl împinge până acolo încât să-şi bage un picior în apă, ca momeală. Dedulcit la carne de om, somnul ar putea să iasă la suprafaţă. O ultimă încercare de a-l prinde cu năvodul duce la concluzia că „dihania" e, în fapt, un morun, lucru neverosimil pentru mulţi, întrucât morunul nu stă niciodată în bălţi. O primă explicaţie (realistă) este că peştele a fost prins de zăpoare şi împins în baltă. Explicaţia mulţumeşte pe toţi, în afara lui Amin. Pentru el morunul înseamnă altceva şi apariţia lui îi pare o nenorocire: „Nici el nu ştie de ce. Poate dintr-o amintire uitată? În legătură cu ce-i povestise bunică-sa? Nu căuta să se dumerească. La ce bun? Şi se întoarse la paza lui..."

Amin (şi prin el povestitorul) respinge soluţia realistă. Nu se grăbeşte însă să accepte nici justificarea supranaturală. În această clipă de indecizie, de ezitare între două planuri, pătrunde (după teoria lui Tzvetan Todorov) fantasticul. Semnele lui sunt, deocamdată, inconsistente (*o amintire uitată, o poveste* spusă demult de bunica), urmate de refuzul protagonistului de a le tălmăci („nu căuta să se dumerească"). Personajele trăiesc în registre diferite. Brigadierul (cel care dă explicaţia raţională, verosimilă) reprezintă glasul lucidităţii şi al realismului (nesatisfăcător pentru povestitor prin simplismul şi duritatea lui). Amin este pe punctul de a se detaşa de acest plan comun, în el s-a produs o imperceptibilă *ruptură*: „schimbarea din somn în morun — notează nuvelistul — îi atârna din ce în ce mai greu pe suflet". E primul semn al *prefacerii* prin care va trece. Amin va urma, dacă ţinem discuţia

pe plan simbolic, drumul de la *somn* la *morun*, din sfera faptei el va intra în aceea tulbure, vrăjită a mitului. Excelent acest joc de nuanţe în povestirea lui Voiculescu, tehnician desăvârşit al fantasticului.

Interesul estetic pentru această povestire pescărească vine şi din extraordinara sugestie a forfotei acvatice, din via senzaţie de fecunditate sălbatică. Preocupat de lucruri atât de subtile ca trecerea dintr-o realitate spirituală în alta, trăind spiritual în preajma miturilor năucitoare, Voiculescu nu-şi pierde plăcerea de a înfăţişa viaţa în elementaritatea ei sublimă. Comparaţia cu Sadoveanu nu-i zdrobitoare. *Pescarul Amin* poate fi socotit o variantă muntenească a *Nopţilor de Sânziene*, de un fantastic ce vine şi din concentrarea extraordinară de specii în lumea materiei:

„Inundaţia se trăsese... Ţinutul îşi lua din nou înfăţişarea lui obişnuită. Gândurile se scuturau din volbura spumelor. Ieşeau plaure înflorite. Răsăreau ostroave cu laţele sălciişurilor zbicite. Între ramurile gârlelor astâmpărate înverziseră plavii... Uscatul se despărţise de ape şi îşi ridica ţărmurile dintre braţele fluviului, care îşi părăsea prada. Satele ridicate pe podmoluri albeau dintre grădinile cu pometuri. Holde de stuf mâlit îşi sculau din palănci moţurile înspicate. Cuci întârziaţi îşi isprăveau popasul în pădurile dobrogene şi urcau, cântându-şi numele, spre ţară, pe urma celorlalte păsări călătoare. Dimpotrivă, cârduri de stârci şi roate de berze se întorceau la loc pe meleagurile lor obişnuite, la smârcurile şi mlaştinile rămase pe urma scăderii apelor, şi o undă de plăcere mângâie sufletul împovărat al paznicului. Delta renăştea la viaţă, cu visteriile doldora de peşte."

În altă parte *(Amintiri despre pescuit)*, el face un recensământ al peştilor de baltă şi al mijloacelor de a-i prinde. Un popă lepros, care ştie totul despre cegi, este priceput la meşteşugul setcilor. La Greaca se prind crapi, lini, plătici, şalăi, bibani, somotei, ştiuci, ţipari, chefali, guvizi, lufari etc. uneori cu mijloace interzise cum este acela de a folosi gogoaşe de peşte cu sucuri veninoase. Pe

malul Buzăului se prinde „cu ostic“, un fel de furculiţă mare. În năvod apar uneori şi sirene, cum este o tânără văduvă de pescar care ştie să arunce prostovolul şi care suceşte capul doftorului de plasă. Peste câtva timp, pescăriţa se îneacă în Dunăre împreună cu un flăcău care voia s-o ducă în Bulgaria, iar doctorul îşi continuă cercetările lui asupra feluritelor metode de a pescui.

Din seria povestirilor care dau roată miturilor, eresurilor, miraculosului păgân fac parte şi *Sezon mort, Lostriţa, Iubire magică, Lacul rău, Lipitoarea, Ultimul Berevoi*, unele substanţiale, altele fără să depăşească relatarea unui caz ieşit din comun *(Lacul rău)*. *Sezon mort* este o nuvelă excepţională prin sugestia comuniunii între regnuri şi ideea unei naturi în prada unei excitaţii colosale. Voiculescu îşi defineşte mai bine decât în alte naraţiuni tehnica lui epică. Un prolog, întâi, care demarează greu (o discuţie — în cazul de faţă — lâncezitoare, între vânători plictisiţi de poveşti vânătoreşti). Locul crâşmei şi al curţilor de han, unde se adună oamenii singuratici şi vorbăreţi (Sadoveanu) îl ia aici salonul orăşenesc plin de oameni îmbrăcaţi în jiletci şi nevrozaţi de inactivitate. *Povestirea* este pentru ei o ieşire din starea de *spleen*. Un erou cineget mărturiseşte a fi fost în pragul sinuciderii când... Deschiderea s-a făcut, pregătirea ascultătorilor este încheiată. Povestirea poate, deci, începe. Omul cu gânduri sinucigaşe este smuls din plictiseala oraşului şi dus de amicul său Charles la o fazanerie situată nu departe de capitală, în inima unei păduri bătrâne. Fazaneria este un magnet teribil, păsările şi animalele pădurii sunt aţâţate, o lăcomie disperată împinge şobolanii, ciufii, huhurezii, vulpile, ereţii etc. spre gardurile păzite de Simion şi de câinele acestuia, Azor. Printr-o înşiruire lungă de specii, Voiculescu dă senzaţia de forfotă, şiretenie şi cruzime naturală. De la şerpii verzi de livezi până la cloncanii hoitari cu spinările albastre, toate soiurile de jivine şi zburătoare sunt concentrate în aceste pagini. Curios, poezia lor vine din absenţa poeziei obişnuite la naratorii înzestraţi cu darul descripţiei. Totul e rece şi calculat în prezentarea

valurilor de jivine tulburate de mirosurile fazaneriei. Câinele Azor dispare şi, pe o noapte cu lună, Charles, naratorul, şi paznicul Simion descoperă pe fugar împerecheat cu o vulpe într-o poiană. Primul gest al pândarului este să-l împuşte (gest semnificativ), însă ceilalţi îl opresc. Câinele este adus la fazanerie şi legat cu lanţ, dar după un timp dispare cu lanţ cu tot. În strategia povestirii aceasta este o *scenă anticipativă*. Ea anunţă drama adevărată ce va urma. Pentru a o cunoaşte, trebuie semnalată intrarea în scenă a unui alt personaj, nevasta pândarului Simion, femeie sprintenă şi atrăgătoare. Charles, stăpânul fazaneriei, o dispreţuieşte la început, socotind-o hoaţă şi murdară, dar într-o noapte el dispare şi peste oarecare vreme este descoperit în aceeaşi poiană cu tânăra ţărancă. Paznicul repetă gestul de a trage, dar este împiedicat şi, peste câteva zile, când naratorul se duce în sat la casa lui Simion ca să cumpere de la acesta femeia, descoperă pielea roşcată a vulpii întinsă pe gard şi pe nevastă cu obrajii învineţiţi. Charles, bolnav *de inlunaţie*, se ridică din pat, iar Azor se întoarce, liniştit, la fazanerie. Acestea sunt elementele povestirii. Voiculescu pune la urmă pe ascultători să discute întâmplarea şi să dea o explicaţie. Doctorul X (cel ce narează faptele) dă o justificare raţională, dar poate fi ea cea adevărată? „Nu sunt psiholog şi mai puţin freudian, se scuză povestitorul. N-am căutat nici o explicaţie omenescului izbucnit în el şi debordând peste artificialul ce-şi impusese. Că a fost pilda câinelui care îl îndemnase la mezalianţa cu o ţărancă dispreţuită până atunci, sau influenţa lunii, ori prea lunga abstinenţă la care se constrânsese, nu vreau să ştiu. Aventura lui era pentru mine firească, şi orice om mai uşuratic, adică normal, ar fi săvârşit-o de la început. Numai caracterul şi ideile lui Charles au dat întorsătura ciudată pe care o luase întâmplării, foarte banală altfel. Cu asta, amicul n-a pierdut nimic în ochii mei. Ca şi Azor, care a urmat apoi să fie rece, distant şi serios ca şi înainte de morganatica lui căsătorie, sfârşi doctorul X... povestirea."

În realitate povestirea nu se sfârşeşte aici. Explicaţia nu este convingătoare, *soluţia* pozitivistă împuţinează semnificaţia întâmplării. Paralelismul Azor-vulpe, Charles-ţărancă rămâne tulburător. Substratul psihanalitic, îndepărtat din comentariu, nu e totuşi de ignorat. Nici ideea de *vrajă* avansată pentru un moment; povestirea se încarcă de semnificaţii pe măsură ce deschide mai multe posibilităţi de interpretare. Unii comentatori au luat în serios finalul justificativ al naraţiunii zicând că, prin asemenea intervenţii, Voiculescu vrea să discrediteze obscurantismul şi să descurajeze pe cei care vor să dea o interpretare mistică acestor întâmplări senzaţionale. Eroare. Voiculescu nu pune problema obscurantismului, misticii populare, interesul lui merge spre un substrat magic în spiritualitatea ţărănească pe care nu se grăbeşte să-l aprobe sau să-l condamne. Mai important pentru el — şi desigur pentru cititor — este felul în care se delimitează o anumită condiţie umană în raport cu aceste credinţe vechi. Menţine, cu alte cuvinte, literatura într-o zonă de relaţii care interesează oricând, pentru că acesta este, în fond, obiectul şi scopul ei.

Lostriţa, din aceeaşi sferă de preocupări, este mai aproape de formula fabulosului popular. Voiculescu cercetează aici mitul cunoscut al Sirenei sau al Ondinei, existent şi în folclorul românesc. Un flăcău de pe Bistriţa, Aliman, se îndrăgosteşte de o lostriţă care năluceşte prin bulboane. Vrăjit, flăcăul tânjeşte, se topeşte ca de boală şi, după ce reuşeşte odată s-o prindă, o scapă păstrând în carne „o dezmierdare, ca un gust de departe". Exasperat, merge la un vraci şi vraciul îi dă o lostriţă lucrată în lemn (tema *dublului*). Pusă în apă, păpuşa produce minuni: apa Bistriţei vine mare şi, provocând inundaţii, aduce de sus de la munte o plută pe care se află o fată care nu ştie cum o cheamă, un fel de sălbatică picată într-o comunitate omenească. Între Aliman şi frumoasa sălbatică izbucneşte o mare dragoste, întreruptă de apariţia mamei, o vrăjitoare de pe Bistriţa de sus, despre care, iarăşi, nimeni nu ştie nimic. Bistriţeanca şopteşte fetei vorbe adormitoare şi, în transă

hipnotică, fata şi mama pleacă lăsând pe flăcău întristat. O pământeancă din sat pune ochii pe el şi, cum treburile merg repede, se hotărăşte nunta. În ziua cununiei, un băieţaş aduce vestea că a reapărut lostriţa şi Aliman, trezit dintr-un somn ciudat, vrea s-o prindă şi s-o mănânce la nunta lui. Apa este mare şi, ispitit de lostriţa care-l priveşte fix în ochi, flăcăul se afundă în bulboană şi dispare... Potrivit obiceiului său, Voiculescu plasează înaintea povestirii un prolog despre *diavol* (inutil, dealtfel) şi un epilog privitor la răspândirea sub formă de basm a întâmplării. Adaosurile şi scorniturile cu care împodobesc localnicii povestea lui Aliman şi a lostriţei ar porni dintr-o acută „jinduire de întâmplări dincolo de fire“. Foamea de fabulos naşte, deci, povestirea. Voiculescu o tratează, în orice caz, în modul lui Creangă, punând miraculosul în condiţiuni omeneşti. În interiorul acestui basm repovestit realistic există un sâmbure fantastic care introduce în naraţiune un al treilea plan, tulburând pe cele dinainte (planul real şi cel supranatural). E vorba de apariţia fetei (întruparea dorinţei erotice) şi bănuiala, neexprimată, că ea ar putea fi lostriţa însăşi. Faptul că fata apare după ce dublul lostriţei (păpuşa de lemn descântată) este aruncat în apă măreşte echivocul. Venirea, în fine, a mamei şi reapariţia lostriţei sporesc această nehotărâre. În continuare povestirea capătă o desfăşurare realistă. Etapele ei ar putea fi astfel figurate, dacă lăsăm deoparte prologul: *real* (fascinaţia pentru un peşte rar) — *miraculos* (iubirea dintre Aliman şi fata sălbatică) — *real* cu slabe elemente de *miraculos* (reapare fascinaţia pentru lostriţă sub forma hotărârii de a o distruge). Momentul capital, acela care dă povestirii profunzimea cea mai mare, este momentul fantastic, situat la confluenţa dintre două drumuri. Unul duce spre lumea neverosimilă a basmului, altul spre determinarea, cauzalitatea vieţii obişnuite. Fantasticul reprezintă, aici, un popas, nu un capăt, ca dealtfel în toată nuvelistica lui Voiculescu.

Încercarea de a explica sacrul, magicul în chip profan raţionalist, cu ocolirea indeciziei fantasticului, se vede limpede în alte

povestiri, *În mijlocul lupilor*, de pildă, unde e vorba de un bătrân, numit Luparu, care în noaptea Sfântului Anton dă naratorului o probă de vrăjitorie elementară. Luparu poartă un cojoc cu miros usturoiat, arsenical, strigă într-o oală imitând urletul lupilor şi din ochi varsă un fluid care paralizează haita înfometată. Singurul fragment care ridică povestirea deasupra unei corecte relatări etnografice este acela care înfăţişează camera vrăjitorului, zugrăvită cu chipuri de lupi, mistreţi, vulpi, cerbi şi în mijlocul lor un om uriaş cu o bâtă în mână. Vrând să cerceteze desenele, naratorul este împiedicat, sugestie că taina vrăjitoriei este interzisă individului profan, sceptic. Povestirea nu este rea, dar nu mai atinge profunzimea din *Pescarul Amin, Sezon mort* şi *Lostriţa*. Voiculescu dă şi o lămurire coerentă a fenomenului, zicând în final că văpaia din ochii Luparului (fluidul magic) reprezintă puterea de concentrare a omului, formidabila „activitate de duh": „magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rând se trage înfiorat, ca oamenii la apariţia unui înger".

Un caz tragic de magie ni se arată în *Ultimul Berevoi,* povestire cu valoare simbolică, întrucât ea sugerează moartea miturilor. Un sat de munte este terorizat de un urs şi, epuizând mijloacele obişnuite de represiune, ţăranii apelează la un bătrân solomonar, Căciulă-împletită, coborâtor din tată în fiu dintr-o renumită familie de vrăjitori. Voiculescu face aici o descripţie amănunţită a ritualului magic. Bătrânul adună obiectele de fier din sat (simboluri ale civilizaţiei opresoare) şi, întorcând pe oameni în epoca de lemn şi de piatră, organizează o repetiţie în vederea spectacolului final. Actul decisiv ar fi reînvierea duhului marelui taur al muntelui *(arhitaurul)* care să dea tăria lui urmaşilor moleşiţi de necredinţă şi civilizaţie. Au loc jocuri, lupte, un fel de carnaval sălbatic cu scene de erotism păgân: *taurul biruitor* (un om deghizat) se împreună *cu juncana mântuită* (o femeie mascată cu o piele de vită) pentru a zămisli *pruncul ucigător de fiare*. Se înţelege că împreunarea

rămâne o taină pentru toţi. După repetiţia cu oamenii, are loc alta, cu cireada de vite. Vraciul anină de un pom pielea unui urs pentru a trezi instinctul războinic al animalelor, însă animalele sunt placide, ochii lor nu arată mânie şi hotărâre de luptă. Atins în orgoliu, vraciul cercetează duhurile altor Berevoi, înaintaşii, şi, edificat, îmbracă pielea ursului făcând gesturi ameninţătoare spre cireadă. În fine, taurul (nu arhitaurul) se agită şi, pornind în galop, trage după el turma de vaci care zdrobeşte pe omul-urs. Moarte simbolică, fierul (civilizaţia) reintră în drepturi, ultimul Berevoi se sacrifică pentru a salva prestigiul ştiinţei magice.

În alt loc *(Schimnicul)* e vorba de un lycantrop, părintele Sofronie, paznic care dijmuieşte turma mănăstirii. Desfăşurarea epică este bună, cu intrigă inteligent poliţienească. Cu *Iubire magică* ne întoarcem în lumea oierilor şi ciubărarilor, trăitori într-o sărăcie „de preistorie". Un Onişor strânge aur aruncând o piele de berbec în râu („o taină străveche care s-a pierdut"), un bătrân adună pe un vârf de cuţit puricii care nu lasă să doarmă pe orăşeanul rătăcit în acest colţ vechi de lume. Apare şi o Margaretă, nora gazdei, de care omul civilizaţiei se îndrăgosteşte fulgerător („răscol sexual"), dar inutil, pentru că femeia e şireată, apare şi dispare, ispiteşte şi fuge. Îmbolnăvit, omul se duce la o vrăjitoare şi aceasta îi destăinuie că Margareta e în realitate o vrăjitoare primejdioasă. Ni se descrie din nou o scenă de magie, din care nu lipseşte scuiparea de trei ori în ochi. Alte trei insuflări, tăioase şi reci, sunt plasate sub vintre, după care solicitantul e afumat cu buruieni rău mirositoare amestecate cu păr smuls de la fiare, în fine, vrăjitoarea îi face cu cuţitul semnul unei stele în dreptul inimii şi-i dă la urmă dintr-o oală ascunsă în pământ un os. Descântecul cere ca osul să fie aruncat pe femeia vicleană, lucru pe care îndrăgostitul îl face şi, atunci, minune: „Dar în clipa aceea se petrecu ceva cumplit. În faţa mea sta o strigoaică ou ochii de albuş de ou răscopt, plesnit de dogoare: nasul mâncat de ulcer; obrajii scofâlciţi se sugeau adânc între gingiile ştirbe şi puruiate. Sânii

tescuiţi îi atârnau ca două pungi goale, uscate şi încreţite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit, şi în bazinul şoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca nişte şerpi veninoşi şi duhoarea morţii umplu deodată lumea. Am răcnit ca un nebun. Şi am smucit-o deodată la fugă, fără să mă mai uit îndărăt, părăsind toate acolo…“

Explicaţia finală este necruţătoare în acest caz: „o psihoză excito-maniacală cu delir sistematizat“. Misterul povestirii se pierde, rămâne doar faptul epic ca atare, bine narat de autor. Mai stranie, de un straniu raţional ce aminteşte de Edgar Poe (a cărei temă o şi reia Voiculescu) este *Lipitoarea*. Un adolescent cu fantezia înfierbântată este condus de o pasăre într-un loc unde află un cadavru. Anunţând autorităţile şi revenind la locul dinainte, nu mai găseşte nimic. Vedenie? Adolescentul retrăieşte o întâmplare petrecută aidoma cu 100 de ani în urmă: bunicul său fusese omorât în locul unde el descoperise cadavrul. Locurile sunt bântuite de stafii (justificarea normală a unui fapt anormal), însă adolescentul gândeşte altceva şi anume că, într-un fel pe care nu-l lămureşte, a trăit pentru o clipă în afară de timp. Voiculescu nu adânceşte filozofic asemenea cazuri şi nici nu caută o explicaţie psihologică. El se limitează să arate cum miturile tulbură existenţa indivizilor simpli, provocând uneori încurcături pe care mintea raţională nu poate să le descurce.

Un număr de povestiri pot intra în categoria *eseului*. Epica este chemată să ilustreze (ca la Odobescu) un subiect abordat întâi ştiinţific. Visul şi vânătoarea sunt temele tratate în *Căprioara din vis*, unde divanul de înţelepţi discută despre puterea prevestitoare a visului şi manifestările artei cinegetice în arta propriu-zisă. Se citează poemul despre Ghilgameş, Platon şi, în completare, se povesteşte o întâmplare (prologul domină aici epica propriu-zisă), unde se vede cum un sculptor este salvat de la îngheţ de către câinii împrumutaţi de femeia pe care o iubea fără speranţă, domniţa Irina. Raportul dintre existenţă şi literatură devine tema

adevărată a altei povestiri, *Taina gorunului,* cu multe note semănătoriste (dor de foc în vatră, de ţuică fiartă, nadişancă, pipe din care se pufăie), dar şi o intrigă ce aminteşte din nou de Poe. *Cărăbuşul de aur* este chiar citat în text, şi ce urmează este o variantă la *mitul norocului*. În loc de comori, căutătorul descoperă în scorbura unui copac un schelet care se dovedeşte a fi rămăşiţele unui tâlhar celebru, Gogolea. E de apreciat, în cazul acestor povestiri, ingeniozitatea epică, mai puţin simbolurile din subtext.

Simbolurile dispar cu totul sau îmbracă haină morală în ultima categorie a *Povestirilor* lui Voiculescu, aceea în care naratorul tinde să iasă din umbra miturilor, fără a reuşi cu totul. *Proba, Capul de zimbru*, apoi un întreg ciclu *călugăresc* arată calităţi excepţionale de născocitor epic. Un grec vârstnic, suspect de a fi încornorat de mai tânăra lui soţie, se expune în vitrina unui magazin din centrul oraşului împreună cu cele patru fete ale sale, dând celor neîncrezători în virtutea nevestei o probă irefutabilă: copiii au, ca şi tatăl lor, şase degete la un picior *(Proba)*. O piesă excepţională este *Capul de zimbru*, pe o temă ce a fost tratată şi în proza rusească (Kuprin). E în discuţie întâi (cunoaştem deja schema narativă) *existenţialismul*, cu referinţe la Kirkegaard, Heidegger şi *existenţa tragică, ananké* etc., cam fără rost în text. Epica este însă excepţională. La cartierul general al unui regiment român soseşte în vizită un general german însoţit de colaboratorii lui. Din discuţiile ce urmează unei mese copioase reiese că un ofiţer, contele K., pasionat filatelist, are o piesă rară: un cap de zimbru de 27 parale. Timbrul se află asupra lui şi-l arată celor de faţă, apoi timbrul dispare fără urmă. Bănuiala este că cineva l-a ascuns. Toţi, afară de un ofiţer român, sunt dispuşi să se lase a fi controlaţi. Recalcitrantul este ameninţat, dar el preferă să fie mai bine împuşcat de comandantul său decât să fie percheziţionat. În fine, faptul nu se împlineşte, în clipa în care comandantul ridică pistolul, apare chelnerul care strigă, salvator: „s-a găsit, s-a găsit“. Capul de zimbru se lipise pe fundul unei farfurii şi puţin lipsise ca el să fie opărit

cu apă şi aruncat la gunoi. Ofiţerii, inclusiv cei străini, cred că la mijloc a fost mândria ofiţerului şi-l felicită, însă căpitanul Tomuţ, care preferase să moară, dă altă explicaţie, stupefiantă: în portofel el are un cap de zimbru asemănător, moştenire de la o mamă descinsă din boierimea moldoveană. Calm, cel care trecuse prin dura probă existenţialistă, aruncă timbrul în foc strigând: *„Tertium non datur“*.

Naraţiunea este desăvârşită ca tehnică şi arată la Voiculescu un gust al povestirii pe care prozatorii mai noi l-au pierdut. Din seria nuvelelor călugăreşti, două sunt substanţiale: *Chef la mănăstire şi Ispitele părintelui Evtichie*. E vorba, în continuarea unei tradiţii bogate a prozei noastre, de fanatism ortodox, misticism primitiv, de călugări care, vrând să scuipe diavolii, se umplu de bale etc. *Ispitele părintelui Evtichie* are o vervă boccacciană, la care se adaugă nota autohtonă de erezie şi corupţie. Cea de a doua povestire e mai în sensul lui Hogaş şi Sadoveanu, cu defilări de soiuri de mâncăruri aromate şi pofte bisericeşti nesăţioase. Voiculescu face şi aluzii mai licenţioase vorbind de un „fetişcan“, ajutor nedefinit al stareţului. Subiectele de acest fel vor fi dezvoltate în *Zahei orbul*. Povestirile aduc adesea soluţii neprevăzute şi încântă la lectură printr-un mod ingenios de a evita solemnitatea frazei, deşi culoarea reţinută şi fluenţa propoziţiilor dau un sentiment de demnitate stilistică. Nu toate *Povestirile* sunt la acelaşi nivel estetic. În afara celor citate ca fiind fără interes estetic, mai pot fi amintite *Limanul, Moarte amânată* (proză semănătoristă în stil Gârleanu) şi chiar *Fata din Java* şi *Sakuntala* despre care s-a spus că ar fi capodopere. Teza morală mi se pare aici mai puternică decât epica, ameninţată (într-un caz) şi de un pitoresc prea livresc. Însă, în ansamblu, proza este extraordinară, făcând încă o dată inutilă discuţia despre temele urbane sau rurale, moderne sau tradiţionale. V. Voiculescu recurge la un *sincretism folcloric* care-i permite să reactualizeze miturile fără a părea învechit şi a

sugera moartea lor socială, fără a face sociologism şi etnografie. Interesul ce se observă în ultimii ani pentru proza fantastică nu este fără legătură cu apariţia acestor *Povestiri* tulburătoare.

* * *

La operele postume dinainte se adaugă şi romanul *Zahei orbul*, publicat în 1970 (Ed. Dacia), socotit de unii un eşec, de alţii o capodoperă. Adevărul este că romanul nu-i o scriere fără cusur, dar nici o scriere ce merită a fi ignorată. Tema este inedită în proza noastră şi unele scene (mai ales acelea privitoare la viaţa ocnaşilor) sunt memorabile. E drept că *Zahei orbul* nu debutează sub cele mai bune auspicii. Istoria unui infirm care suportă nedreptăţi peste nedreptăţi a fost scrisă de mai multe ori. Noutatea ar fi la V. Voiculescu substratul simbolic, vizibil mai ales în ultima parte a naraţiunii, aceea care arată înfrăţirea dintre orbul Zahei şi ologul popă Fulga (romanul are patru părţi), amintind de un proverb românesc, dar şi de cunoscuta întâmplare biblică a lui Tobie care şi-a recâştigat vederea prin credinţă. Personajul lui Voiculescu este un uriaş care a orbit din cauza spirtului băut la cârciuma unui Stavrache, în ţinuturile Brăilei. Ideea lui fixă este de a ajunge la schitul Dervent, în Dobrogea, pentru a se tămădui, dar ajunge la spital şi, de aici, iese nevindecat pentru a trece, ca un veritabil erou picaresc, printr-un şir de întâmplări mai degrabă fioroase decât pitoreşti. Condus de Panteră, un borfaş cu pielea tărcată, Zahei ajunge în „groapa gunoaielor" unde stăpâneşte barosanul Paraipan, bătrân hoţ pocăit. Orbul e pus să cerşească, dar se dovedeşte a fi păgubos, apoi e vârât zilnic cu picioarele în baltă ca să prindă lipitori. Un popă văduv, Ciosvârtă, îşi alege ţiitoare dintre fetele din groapă, dar acestea fug după oarecare vreme furându-i popii lucruri din casă. Popa se ocupă şi cu negoţul, revânzând lucrurile furate de ţigani. Orbul Zahei e dus la bâlci şi pus să împingă comedia, apoi ajunge grădinar pe moşia arenda-

şului Lagradora, zis Logodeală, om rău, zbir oriental. Însurat cu o femeie mai tânără cu 32 de ani decât el, femeia se spânzură, aceea care îi urmează, Caliopi, „femeie de iatac“, e arzoaie şi vicleană. Văzând pe uriaşul Zahei, arendăşoaia intră în călduri şi, într-o noapte când Lagradora e plecat la oraş, se strecoară în culcuşul orbului. Orbul crede că visează, scena se repetă, cu încheierea că arendăşoaia e prinsă şi omorâtă de grecul bolnav de gelozie. Vina cade pe Zahei care, din iubire pentru moartă, nu se apără şi ajunge la ocnă pentru 15 ani. De aici romanul începe să intereseze. Voiculescu, coborând în lumea subterană, întâlneşte concurenţa unei mari literaturi. El insistă asupra formelor aberante pe care le iau, în stare de recluziune îndelungată, viciile umane. Lipseşte din descrierile lui Voiculescu sentimentul de milă creştină, lipseşte şi accentul satiric. Ocnaşii săi sunt mânaţi ca şi în lumea liberă de vanitatea puterii şi cad pradă instinctelor oarbe. O regulă de viaţă există şi aici, dar regula este anormalitatea. Boeru, căpetenia ocnaşilor, are trei ţiitoare dintre deţinuţi, ceilalţi se împerechează între ei formând, cu excepţia unora *(muercile)*, mici familii. Voiculescu face loc în text câtorva scene de sodomie colectivă (în nuvela *Vaca blestemată* prezentase împerecherea dintre un rudar şi o vacă!) şi înfăţişează chiar o nuntă între bărbaţi:

„Giugiuc păşea palid cu ochii umeziţi parcă de lacrimi, la braţul lui Boeru, înzorzonat şi el peste hainele vărgate, cu pănglicuţe şi alte ţarţamuri. Pe hârdăul de apă, slujind acum drept masă, luceau două cercuri, în chip de cununi, tăiate din tinichea de acoperiş frecată până ajunsese argintie. Alături un păhărel cu vin şi un pesmet ros de şoareci. În loc de lumânări, Zahei şi Alexandru le-au ţinut aprinse două felinare din ocnă. Numaidecât în spate străjuiau Sperie-Peşte şi Gagiul cu cele două state majore ale lor amestecaţi cu soţii şi prietenii ginerelui, împopoţonaţi în loc de beteală cu felurite găteli mărunte. Apoi, paznicii, dorobanţii de gardă, dornici de priveliştea nouă şi setoşi de băutură. Pe urmă gloata, prostimea, cu gura căscată la atâta splendoare şi bogăţie. Popa Ţurcă,

înveşmântat într-o largă rochie albastră, descusută din cingătoare, căpătată pentru împrejurarea asta tot dinafară, a spus din toată inima rugăciuni, a rostit pe dinafară cât s-a mai priceput şi şi-a mai adus aminte frânturi de slujbă, le-a schimbat inelele, i-a adăpat din acelaşi păhărel şi i-a hrănit din acelaşi pesmecior soldăţesc din care au ciugulit ca doi hulubaşi. Le-a cântat *Isaia dănţuieşte,* învârtindu-se în jurul hârdăului cu orbul bâjbâind după ei. Apoi i-a blagoslovit şi după o scurtă cuvântare de urare a dat drumul nunţii. Boeru a plâns, Sperie-Peşte a hohotit de râs, Zahei a rămas adânc zguduit de puterea duhovnicească a tainei slujite şi simţea nevoia să se apropie de popa pentru toată durerea şi obida lui."

Giugiuc, mireasa, este scos după oarecare timp din ocnă şi soţul, Boeru, trece prin chinurile iadului. Încearcă o evadare şi încercarea îi va fi fatală. Paginile acestea crude amintesc de proza lui Jean Génet. Lângă simbolul sodomiei, Voiculescu aşează şi un simbol religios. În lumea blestemată a ocnei, Zahei înţelege că „orbenia este şcoala lui Dumnezeu". El *nu vede* mizeria existenţei, ochiul minţii se deschide în interior, în lumea spiritului. Acolo sunt legi şi reguli ce pot salva omul de întunericul dinafară. Dus de Mânza (un fost ucenic-sculptor care, într-un moment de demenţă erotică, ucisese pe patronul şi nevasta lui), Zahei ajunge la o biserică cioplită de ocnaşi în sare. Curiozitatea e că în loc de sfinţi biserica este populată cu statui de femei goale în poziţii impudice, rod al unei obsesii desfrânate. Biserica este, în fapt, un tractir unde prizonierii se refugiază noaptea pentru a-şi înşela, printr-o substituire monstruoasă, simţurile. Simbol al *sfinţirii* viciului sau simbol al trivializării, umilirii ideii de credinţă? Neavertizat, orbul Zahei ia locaşul spurcat drept loc de închinăciune şi îngenunche în faţa falşilor sfinţi, înnobilând prin curăţenia credinţei lui faptele ruşinoase ale ocnaşilor. Paginile care înfăţişează toate acestea arată o fantezie asiatică:

„Femei goale, unele lucrate cu migală, altele strujite grosolan, cu stăruinţă numai asupra unor părţi şi organe. Toate mai mari

decât mărimea firească, în goliciuni desfrânate, pulpeşe, pântecoase, cu ţâţe năprasnice boldite către privitori, unele cu coapse răşchirate să li se vadă sexurile căscate, altele cu şale încordate de spasme, câteva încremenite pe brânci cu şezuturi bucălate întoarse la îndemâna închinătorilor, multe răsturnate cu genunchii daţi în lături parcă ahtiate să-şi primească amanţii, sau trântite de-a-dreptul pe pământ cu picioarele în sus. Nu se vedeau bine în beznă; făcute numai pentru noapte, ele slujeau doar pipăitului şi îmbrăţişărilor pe întuneric. Dar acum scăpărau din toate tainele lor neruşinate picurate cu diamante strălucitoare.

Era tractirul, la care cioplise generaţie după generaţie toate şirurile de ocnaşi de-a lungul anilor, fiecare cu râvnele şi poftele ei, de când se deschisese ocna. Maghereanu sculptase în cinstea lui Boeru pe cea mai mârşavă, o mândră idoliţă de-o moliciune a tot cutezătoare cu patru ţâţe trufaşe şi două sexuri învoalte, vampirice, unul în faţă şi celălalt în dos. Aici în capiştea neagră alergau chinuiţi de pofte, înfierbântaţi de dorinţe, să mângâie, să îmbrăţişeze, să sărute nurii pietroşi de care să-şi sleiască clocotul simţurilor înnebunite de înfrânări năsilnice şi să-şi molcomească aprinderile în umeda lor răceală.

— Unde e Maica Domnului?

— Aci, şopti tânărul sugrumat.

Zahei se desfăcu, pipăi cu sfială, dete de pulpe goale şi nu-şi urcă mâinile mai sus. Căzu în genunchi şi se rugă muţeşte, îndelung în ţărâna sărată prinsă de sprâncene.

— Să mă ajuţi să-mi însemnez drumul până aici, spuse el ridicându-se. Vreau să viu în fiecare dimineaţă şi seară.“

Detenţiunea încheindu-se, Zahei e pus în libertate şi primul lui gând e să ajungă la Dervent, simbolul mântuirii sale. Ajutat de o femeie, ajunge, dar schitul nu mai există. Disperat, Zahei vrea să se înece în Dunăre, dar scapă şi-şi reia viaţa de rătăcitor. E paznic la Brăila la o casă de toleranţă, hamal în port etc., până când, auzind de minunile unui popă, Fulga, din satul Cervoiului,

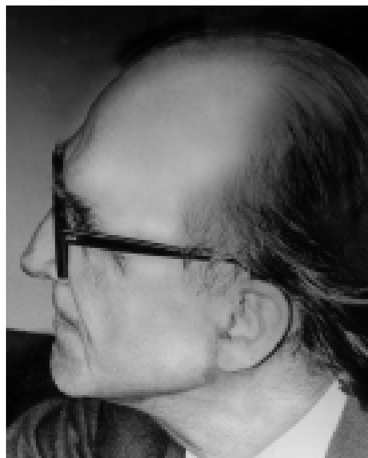
pleacă în căutarea lui cu speranţa de a-şi recăpăta vederea. Popa însuşi are o biografie fabuloasă (ca aceea a lui Popa Man): setos de femei şi avere, el a făcut fapte scandaloase, a furat, de pildă, cai şi i-a ascuns într-o biserică veche. Închis pentru răzvrătire, popa trece printr-o criză morală şi, întors în sat, se arată preocupat numai de viaţa spiritului. Punând mâinile pe capul lui Zahei, orbul are senzaţia că vede şi din acea clipă popa-olog şi orbul formează un cuplu nedespărţit. Murind popa, orbul leagă mâinile mortului deasupra capului său şi rămâne încremenit, pe locul unui vechi păcat, în aşteptarea morţii proprii. Sfârşit simbolic. Fostul ocnaş răscumpără printr-o moarte voluntară nelegiuirile vechi ale unui slujitor al bisericii. Romanul se încheie în acest chip apoteotic strecurând, într-o parabolă plină de fapte de întuneric, lumina spiritualităţii creştine. Faptul că personajul central este un *orb* în căutarea *vederii* (mântuirii) întăreşte ideea unui simbolism evanghelic.

Cartea nu-i, cu toate acestea, peste tot profundă, unele părţi cad în melodramă curată. Nici stilul nu mai are vigoarea din *Povestiri*. Unele pagini sunt fără culoare şi, în genere, lipseşte romanului o idee mare care să dea un sens mai înalt estetic acestor întâmplări crude şi patetice.

CUPRINS

Mircea ELIADE

1907—1986



Mircea Eliade a devenit o figură de prim ordin în ştiinţa miturilor şi istoria religiilor, cărţile lui *(Aspecte ale mitului, Sacrul şi profanul, Şamanismul şi tehnicele arhaice ale extazului, Yoga, imoralitate şi libertate* şi, mai ales, *Tratatul de istoria religiilor)* reprezintă puncte de referinţă într-o disciplină de care se interesează majoritatea curentelor de idei din epocă. Psihanaliza, antropologia structurală, critica psiho-tematică etc. cercetează din unghiuri diferite miturile şi arhetipurile, reintrate şi altfel, pe calea ficţiunii, în spiritualitatea modernă obsedată de ceea ce a pierdut: *sentimentul sacrului*. M. Eliade ocupă un loc special, prin metodă şi amploarea cercetării, în acest vast proces de revalorizare a gândirii arhaice. În timp ce majoritatea metodelor moderne tind să demitizeze existenţa şi expresiile ei arhaice descoperind profanul

în sacru, Eliade urmează o cale inversă: scopul lui este să „identifice prezenţa miticului în experienţa umană (*Fragments d'un journal*, Ed. Gallimard, 1973, p. 315). Aşadar, preocuparea este de a vedea *sacrul* în *profan*, manifestarea arhetipului, miticului în faptele comune ale vieţii. Literatura modernă n-ar fi străină de această operaţie, cu atât mai necesară cu cât ea se dezvoltă într-o lume (societatea industrială) din care Dumnezeu (religia) a dispărut. Renaşterea artei ar fi posibilă prin redescoperirea funcţiilor mitului. În felul acesta, ea şi-ar recăpăta „demnitatea metafizică" pe care a pierdut-o. Câteva din ideile omului de ştiinţă trec şi în opera de ficţiune. Profesor de istoria religiilor la Universitatea din Chicago, Mircea Eliade continuă să scrie în limba română nuvele şi romane de un fantastic intelectualizat. O nuvelă mai întinsă reia cu elemente de viaţă modernă vechiul simbol al Şeherezadei. Născocirea *(povestirea)* este o formă de salvare, *ficţiunea* concurează şi înfruntă, în cele din urmă, moartea. Pentru a-şi prelungi viaţa, un bătrân institutor bucureştean îşi creează o biografie fabuloasă. *Imaginarul, miticul* reprezintă o cale de mântuire. Mai documentat psihologic şi mai complex ca structură epică este *Noaptea de Sânziene*, publicat mai întâi în franţuzeşte sub titlul *Forêt interdite*. E vorba de o carte iniţiatică în care până şi elementele cele mai banale *(maşina)* au o valoare arhetipală. *Miticul* continuă, deci, să existe într-o lume desacralizată, transcendentul se manifestă în gesturile cele mai banale ale individului care, fără să ştie, poartă cu sine tiparele, riturile străvechi. Tema de aici o regăsim tratată mai concentrat şi cu efecte uneori de mare subtilitate în *Nuvele* (Madrid, 1963) de un realism tulburat din loc în loc de *rupturi* voite şi substituiri de planuri temporale. Volumul *La ţigănci* (E.P.L., 1969) reia sumarul culegerii din 1963 adăugând două povestiri noi *(Adio, Podul)* şi altele vechi *(Domnişoara Cristina, Şarpele, Secretul doctorului Honigberger, Nopţi la Serampore)*, scrieri ce fac din M. Eliade cel mai important scrii-

tor fantastic în proza română modernă, comparabil cu Lovecraft şi Tolkien.

Concepţia lui asupra fantasticului nu se abate prea mult de la teoria orientalistului asupra dialecticii *sacrului*: după incarnaţie, transcendentul se camuflează în lume (istorie), rolul literaturii este să înregistreze *hierophaniile* (manifestările *sacrului*) într-o naraţiune care îmbrăţişează direct faptele fără a le sofistica prin comentarii parazitare. Insă pe măsură ce miticul se revelă, ceva se *ascunde*, devine criptic. Literatura, interesată în astfel de lucruri, *dezvăluie, lămureşte* şi, în acelaşi timp, obnubilează, adânceşte misterul. Fantasticul modern (citim în *Jurnal*) şi-a îmbogăţit considerabil subiectele şi metoda din contactul cu psihanaliza, etnologia, istoria religiilor şi, mai ales, din experienţele *paranormale* ale tinerilor care consumă droguri halucinogene. Este posibil să se nască o literatură „inteligibilă şi semnificativă“, implicată în *istorie* şi *realitate,* cu rol pedagogic superior, căci ea deschide o fereastră spre sensul adânc al fenomenelor. Fantasticul din secolul al XIX-lea cultiva *evaziunea,* fantasticul modern, fecundat de noile experienţe, propune tinerilor derutaţi („închişi în propriul vid“) o mitologie nouă.

Discutabilă ideea lui Eliade că senzaţiile pe care le produc halucinogenele pot duce la o redimensionare a fantasticului! Ar trebui mai întâi să avem certitudinea că autorul de proze fantastice încearcă puterea drogurilor (operaţie ce s-a făcut, în poezie, cu *mescalină*) rămânând în acelaşi timp în *istorie, realitate*. De reţinut însă ideea că fantasticul modern nu mai poate ocoli noţiunile din urmă şi, în genere, că literatura poate câştiga sugestii noi folosind descoperirile metodelor moderne de cunoaştere. O cerinţă asemănătoare formula cu patru decenii în urmă şi Camil Petrescu, enervat de stereotipia vechiului realism. Metodele, între timp, s-au schimbat şi literatura de azi foloseşte (nu numai cea fantastică) multe din documentele psihologice pe care i le pun la dispoziţie, de pildă, psihanaliza sau sociologia. Din consultarea

miturilor poate ieşi o nouă mitologie, şi acesta este sensul spre care împinge (cu îndreptăţire) M. Eliade fantasticul. El experimentează în câteva nuvele temele pe care le-a analizat mai întâi ca om de ştiinţă. În scrierea mai veche *Secretul doctorului Honigberger* (1940) tema este ieşirea din timp şi spaţiu cu ajutorul practicii yoginice. Pus de doamna Zerlendi sa elucideze misterul dispariţiei soţului său, medic şi învăţat orientalist, autorul — întors proaspăt din India (detaliu biografic exact) — descoperă între hârtiile medicului un jurnal care notează etapele apropierii de *Shambala*, tărâmul nevăzut. Doctorul Zerlendi ajunsese la experimentarea transei hipnotice şi a altor metode spiritualiste cercetând biografia unui doctor din Braşov, sasul Honigberger (*iniţiere*, deci, în *iniţiere*, mister la puterea a doua). Este în puterea omului de a depăşi lumea simţurilor şi de a pătrunde, printr-o disciplină a spiritului, în lumile nevăzute. Jurnalul narează fazele acestei dispariţii în *Shambala*, dar în momentul cel mai important, acela care ar trebui să dezvăluie secretul operaţiei magice se opreşte. Formula rămâne necunoscută, un colţ al perdelei s-a ridicat pentru ca altul să cadă. Zerlendi se trezeşte nevăzut şi însemnările lui continuă şi după *dispariţia* lui corporală, semn că funcţiile spiritului îi rămăseseră intacte. Până aici M. Eliade povesteşte cu exactitate un caz neverosimil. Naraţiunea se complică şi-şi dezvăluie adevăratul ei înţeles când, după lectura teribilului jurnal, autorul, voind să-l înapoieze proprietarei, nu mai găseşte pe nimeni în casă. După un an revine şi, aflând pe doamna Zerlendi şi pe fiica ei, Smaranda, acestea se arată intrigate de povestea vizitatorului: biblioteca doctorului Zerlendi fusese împrăştiată cu 20 de ani în urmă, slujnica murise de 15 ani, doctorul Zerlendi de 30 etc. Peste misterul dintâi se aşează altul, mai greu, revelaţia accesului în *Shambala* se întunecă din nou la lumina realistă a *istoriei*. Cartea se încheie nehotărât *(vis* sau *realitate?)* şi, dacă optăm pentru soluţia dintâi, cine se înşelase: autorul (cel ce revelează sacrul, magicul în jurnalul unui doctor orientalist dispărut în chip bizar)

sau doamna Zerlendi şi fiica ei, voci ale evenimentului (profanului)? Fantasticul iese din această tratare realistă a unui scenariu iniţiatic.

Depăşirea limitelor timpului şi a spaţiului formează şi simbolul altei povestiri, *Nopţi la Serampore*, ieşită din aceeaşi fază „indică“ din biografia spirituală a lui M. Eliade. Trei europeni sceptici sunt supuşi unei operaţii magice de către profesorul Budge din Calculta, adept al practicilor *tantrice*. Ei sunt martorii unui eveniment care s-a petrecut cu... 150 de ani în urmă. Consultat asupra acestui fapt, înţeleptul Swami Shivananda de la o mânăstire din Himalaia confirmă puterea de a răsturna timpul şi spaţiul făcând pe tânărul indianist european să retrăiască experienţa întoarcerii în timp. Evenimentul este modificat, retrăirea adaugă sau estompează unele dimensiuni.

Pentru cititorul modern astfel de lucruri sunt, fireşte, incredibile, dar prin relatarea lor inspirată naraţiunea dă sentimentul unei forţe magice care contrazice raţionalismul, geometrismul spiritualităţii noastre europene. Se mai asociază şi o poezie a exoticului pe care M. Eliade o strecoară fără ostentaţie în paginile lui dense, congestionate de simboluri.

Tema *ieşirii din timp şi spaţiu* este reluată şi în nuvele mai noi, în *Douăsprezece mii de capete de vite*, de exemplu, unde e vorba de cetăţeanul Tancu Gore din Piteşti, „om de încredere şi de viitor“, care vrea să recupereze nişte bani de la un oarecare Păunescu, funcţionar ministerial. În timp ce Gore face cercetări pe strada Frumoasă, sună alarma şi, intrând în adăpost, cunoaşte pe M-me Popovici şi pe servitoarea acesteia, Elisabeta. Reîntors la cârciumă, Gore află cu surprindere că alarma nu avusese loc şi că M-me Popovici, pe care el pretinde că o văzuse cu cinci minute înainte, murise cu 40 de zile în urmă, în timpul unui bombardament. Nişte muncitori aflaţi în cârciumă confirmă spusele cârciumarului, dar Gore susţine morţiş că pe el simţurile nu-l înşală şi, punând un pariu, pierde: casa de pe strada Frumoasă nr. 14 fusese distrusă

de mult, semnele vechi ale bombardamentului se văd peste tot. Culpabilizat şi înnebunit de revelaţie, Gore se descarcă printr-o imprecaţie profană: „Mama voastră de nebuni". Dar cine este *nebun* cu adevărat aici, cine se înşală şi cine spune adevărul? *Ruptura* în planul realului, pe care Roger Caillois o consideră esenţială pentru afirmarea fantasticului, ia aici înfăţişarea unei substituiri de planuri temporale. Gore trăieşte într-un timp al *memoriei* şi, în contact cu evenimentul cotidian (timpul acut al istoriei), enigmele lui nu se lămuresc şi nici nu se destramă. Ele continuă să existe, într-o lunecare paralelă de planuri şi în neputinţa eroului (şi a noastră) de a le suprapune. M. Eliade se fereşte să introducă sugestia unor elemente supranaturale. Totul aici este *verosimil*, dar *neconcordant*. Logica lui Gore e rectilinie, faptele povestite de el par adevărate, numai că versiunea lui se desfăşoară în alt timp decât acela al evenimentelor cotidiene. Conflictul între aceste două planuri nu se poate închide în nici un fel, pentru că, spre deosebire de *Secretul doctorului Honigberger* şi *Nopţi la Serampore*, magia (soluţia ireală, miraculosul) nu intervine nici o clipă în *Douăsprezece mii de capete de vite*. Acolo interpretarea poate atârna în favoarea soluţiei iraţionale, aici opţiunea nu este posibilă pentru că personajul trăieşte raţional, coerent, verosimil în două sfere diferite de timp.

Importanţa literară a povestirii mi se pare a ieşi mai puţin din caracterul ei ingenios fantastic, cât din pictura unei tipologii tradiţionale într-o împrejurare enigmatică. Gore este un Mitică guraliv, înfipt, revendicativ, năpăstuit de soartă să treacă printr-o împrejurare grea. Încă de la prima replică ne dăm seama că Gore suferă de vanitate şi că, mai mult decât paguba, îl irită intenţia lui Păunescu (amicul escroc) de a-l duce de nas. „Eu sunt Gore — se prezintă el cârciumarului — (...) om de încredere şi de viitor: aşa-mi spun mie prietenii". Gore este, evident, grăbit (şi eroii lui Caragiale sunt totdeauna impacientaţi, modul lor de a nu face nimic este de a se agita, a reclama *un stil al urgenţei!*): „Plata,

meştere, că suntem grăbiţi! (...). Avem treburi. Suntem grăbiţi". În fine, orgoliul lui Gore izbucneşte plenar, ameninţător în clipa despărţirii: „Ai să mai auzi dumneata de mine — asigură el pe cârciumar. — Ai să mai auzi de Iancu Gore". Culmea e că Gore se ţine de cuvânt, dar într-o conjunctură şi pe un plan pe care el nu le prevăzuse. M. Eliade alege deliberat un individ comun [*atributele* lui, ca şi acelea ale eroului caragialesc, pot deveni uşor vicii: dorinţă patologică de comunicare (mărturiseşte oricui ce i se întâmplă), graba (mistica deplasării) şi orgoliul (ambâţul)] pentru a trece printr-o situaţie enigmatică. Din nou ideea — devenită axul întregii sale literaturi — că sacrul, miticul se manifestă în aspectele banale ale existenţei.

Ideea este reluată mai eseistic în povestirea *O fotografie veche de 14 ani*. Un om simplu, Dumitru, ţăran de la Dunăre, ajuns într-un mediu de limbă engleză, pretinde că dr. Martin, taumaturg şi predicator la Biserica Mântuirii, i-a vindecat prin telepatie soţia, Thecla, bolnavă de astm. Mai mult, Thecla a început să semene, după intervenţia predicatorului, cu o fotografie veche de 14 ani. Naivul Dumitru revine după patru ani pentru a mulţumi doctorului Martin, dar doctorul, descoperit între timp ca escroc, a fost închis şi, vindecat în închisoare de spiritualism, practică acum o meserie onorabilă: e chelner într-un restaurant. Teza lui (şi teza lui M. Eliade din scrierile ştiinţifice) e că divinitatea s-a retras din lume şi pentru oameni e ca şi moartă: nu intervine în nici un fel în faptele vieţii, încrederea neclintită a lui Dumitru în dr. Martin (Dugay) tulbură acest raţionalism sceptic. Cazul este discutat pe larg şi nişte tineri specialişti în budismul zen, semantică şi sociologie reconstituie accesul lui Dumitru spre Spiritul Universal, trecerea de la Natură la Cultură, fără ca acesta să priceapă, bineînţeles, ceva. Dumitru ar fi ajuns în avangarda culturală a lumii pe măsură ce a învăţat limba engleză *(limba universală)*, fiind, totuşi, incapabil să exprime toate misterele pe care le trăieşte. Încheierea este că Dumitru, şi nu dr. Martin, este adevăratul

făcător de minuni, creatorul, mai aproape prin naivitatea, idolatria lui de esenţa lucrurilor decât învăţaţii sofişti din bar. Dumitru continuă să creadă cu obstinaţie că dr. Martin este un profet şi un făcător de miracole... Atmosfera de ocultism, contestaţie tip hippy, sofistică subţire în marginea filozofiei budiste, specifică unor medii intelectuale occidentale, este bine prinsă. Fantasticul povestirii este însă discutabil din moment ce intervine perspectiva, incontrolabilă, a *miraculosului*. *Ieşirea din timp* este şi ea o temă adiacentă, evoluţia faptelor în naraţiune arată o deplasare de accent de la obiect (pretinsa minune săvârşită de dr. Martin) asupra *subiectului*: elementarul Dumitru. Această substituire de planuri este fină, impresia ultimă este că Dumitru provocase, în credinţa lui oarbă, starea de graţie pe care o atribuie nesigurului doctor Martin. *O fotografie veche de 14 ani*, mai slabă literar decât altele, are meritul de a formula clar tema scriitorului (retragerea divinităţii din lume) şi de a sugera, printr-o ficţiune epică cât se poate de simplă, un caz de renaştere spirituală într-un individ de rând.

Tehnica epică este, dimpotrivă, complicată în nuvela *La ţigănci,* indiscutabil o capodoperă a fantasticului românesc. Sorin Alexandrescu, care a studiat nuvela din punct de vedere structuralist (în excelenta *introducere* la vol. din 1969, E. P. L.), arată că este vorba aici de un itinerar spiritual: Viaţă şi Moarte, Profan şi Sacru, tradus grafic în chipul următor: „Real“ — „Ireal“ — „Real“ — „Ireal“. Cele 8 episoade ar marca un număr simetric de *intrări* şi *ieşiri* sau mai degrabă *treceri* ale personajului de la o existenţă la alta, nuvela fiind citită (spre o interpretare asemănătoare înclină şi alţi comentatori) ca *o alegorie a morţii* sau a *trecerii spre moarte.*

Interpretarea este, nu mai încape discuţie, adevărată, totuşi nuvela are şi alte planuri care o fac să fie mai mult decât o alegorie spiritualistă. Nu trec neobservate, de pildă, notele ei realist-pitoreşti, culoarea balcanică, încurcătura, stupoarea perpetuă a personajului, pe scurt, elementele unui prim plan realist în care

evoluează, în ignorarea totală a oricărui mister, un Gore Iancu mai cult, Gavrilescu, profesor de pian. *La ţigănci* pare, până la un punct, o prelungire modernă a povestirii *La hanul lui Mânjoală*, cu oarecare note din *Momente* (căldură mare, birjarul filozof etc.). În planul secund al naraţiunii se află un scenariu simbolic, asemănător în multe privinţe cu cel din *Douăsprezece mii de capete de vite*. Aici e dezvoltată cu o mai mare artă epică tema *ieşirii din timp* sau a trăirii simultane în două planuri diferite. O scenă, mai întâi, banală de viaţă. Gavrilescu se întoarce acasă de la lecţii şi în tramvai încearcă să intre în vorbă cu ceilalţi călători. Obsesia lui e *căldura* şi *colonelul Lawrence*: „E cald, într-adevăr — spune el. Dar când este omul cult, le suportă uşor pe toate. Colonelul Lawrence, bunăoară, ştiţi ceva de colonelul Lawrence?"… Nimeni nu ştie de colonelul Lawrence, nici chiar Gavrilescu, dar numele colonelului (reţinut din conversaţia unor studenţi) e un simbol al intelectualităţii sale. Acestei prime realităţi, cvasi-comice, începe să i se substituie alta, misterioasă, simbolizată de *grădina ţigăncilor.* Nevoit să-şi întrerupă călătoria (profesorul de pian îşi aminteşte, deodată, că şi-a uitat servieta cu note la M-me Voitinovici, pe Strada Preoteselor), Gavrilescu ajunge după oarecare ezitări „la ţigănci", în grădina răcoroasă pe lângă care trecuse fără s-o ia în seamă mulţi ani. Intervine, vasăzică, hazardul, accidentalul (uitarea servietei) pentru ca personajul să ia act de existenţa *misterului* (grădina citată). Aici e întâmpinat de o fată oacheşă, apoi de o babă şi, la urmă, în bordeiul cu paravane, covoare şi divanuri scumpe, de alte trei fete: o ţigancă, o grecoaică şi o evreică... La sfârşitul lecturii, când simbolistica gravă a povestirii se vede mai limpede, constatăm că baba şi fetele trag după ele grele umbre mitologice. Baba poate fi Cerberul, vizitiul — luntraşul Charon, iar fetele care-şi ascund identitatea — Parcele. Deocamdată însă acest substrat spiritual, care trimite în egală măsură şi la fabulosul folcloric românesc, este imperceptibil. *Semnele* apar îndată ce Gavrilescu începe să rătăcească în bordeiul plin de perdele şi

paravane (*mitul,* concentrat, al *labirintului,* dacă continuăm să privim nuvela din acest unghi). Se remarcă aici şi frecvenţa cifrei *trei,* şi ea cu valoare simbolologică. Suma pe care o plăteşte la intrare profesorul valorează *trei lecţii de pian*, fetele pe care trebuie sa le identifice sunt în număr *de trei*, în fine, ora când se produc toate aceste întâmplări enigmatice e în jur de *trei.* Să părăsim pentru moment subtextul naraţiunii spre a reveni la suprafaţa ei. Scenariul realistic continuă să fie coerent, cu fragmentări care dau, la o primă impresie, o notă de confuzie voioasă, verosimilă pentru psihologia unui om de 49 de ani, trezit fără voia lui în faţa a trei fete acoperite aţâţător cu voaluri subţiri. Gavrilescu vrea întâi să renunţe („venisem pentru răcoare, pentru natură"), apoi, pus să ghicească fetele, da mereu soluţii greşite. O ultimă încercare de a se salva este povestea *„tragediei vieţii"* lui (nevoia de comunicare), însă profesorul este adus brutal la realitate: „nu schimba iar vorba". Gavrilescu nu este lăsat să se piardă în trecut, să se rătăcească în memorie. Fetele sunt grăbite („căci trece timpul, trece timpul"), amăgitoare şi profesorul e supus la mai multe probe. Într-un rând el se vede înfăşurat în giulgiu (viziunea morţii), în altă clipă îi pare că visează şi, trezit, îşi dă seama că e îmbrăcat altfel decât intrase, cu şalvari şi tunică de mătase galben-aurie. În această confuzie totală în care miturile poartă măşti foarte lumeşti, numai încercarea eroului de a-şi povesti viaţa răzbate mai limpede prin epica savant fragmentată. Gavrilescu vrea să povestească viaţa lui şi nu este lăsat, ceva totdeauna il împiedică. Se înţelege, cu toate acestea, că, tânăr student în Germania, iubise pe Hildegard, dar o părăsise luând-o pe Elsa cu care trăieşte de mulţi ani la Bucureşti. Venirea *la ţigănci* echivalează cu o întoarcere în alt timp afectiv: „în acea clipă se simţi deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr şi toată lumea ar fi fost a lui, şi *Hildegard* ar fi fost de asemenea a lui". Însă, confruntat cu lumea de mistere a bordeiului, sentimentul de fericire dispare. Foarte acută este teroarea de obiecte şi, într-o progresie ameninţătoare,

senzaţia de împresurare a morţii. Gavrilescu a intrat într-un labirint de lucruri vechi pe care îl străbate într-o stare nelămurită de vis şi veghe: „Daţi-mi drumul!… strigă. V-am spus să-mi daţi drumul!... Din nou cineva, ceva, o fiinţă sau un obiect cu neputinţă de precizat, îl atinse pe faţă, pe umeri, şi atunci începu să se apere învârtind orbeşte şalvarii deasupra capului. Îi era din ce în ce mai cald, simţea broboanele de sudoare prelingându-i-se pe obraji, şi gâfâia. Într-o smucitură prea bruscă, şalvarii îi scăpară din mână şi dispărură undeva, departe, în întuneric. Gavrilescu rămase o clipă cu braţul ridicat, strângându-şi spasmodic pumnul, ca şi cum ar fi sperat să descopere, de la o clipă la alta, că se înşelase, că şalvarii erau încă în puterea lui. Se simţi deodată gol, şi se făcu mic, lăsându-se pe vine, proptindu-şi mâinile pe covor şi plecându-şi fruntea, parcă ar fi fost gata s-o ia la goană. Începu să înainteze pipăind cu palmele covorul în jurul lui, tot sperând că şi-ar putea regăsi şalvarii. Descoperea la răstimpuri obiecte pe care îi era greu să le identifice; unele semănau la început cu o lădiţă, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovleci uriaşi înveliţi în broboade; altele, care păreau la început perne sau suluri de divan, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărâţe, coşuri de rufe pline cu jurnale — dar nu apuca să hotărască ce-ar fi putut fi, pentru că descoperea necontenit alte obiecte în faţa lui şi începea să le pipăie. Uneori îi ieşeau în faţă mobile mari, şi Gavrilescu le ocolea prudent, căci nu le cunoştea formele şi-i era teamă să nu le răstoarne.“

Sugestia mai profundă (formulată clar în finalul nuvelei) este că de la viaţă la moarte trecerea este imperceptibilă, uneori visul, alteori plăcerea (experienţele lui Gavrilescu în *bordei*) constituie anticamera morţii. Ieşind din ea, profesorul de pian aude tramvaiul huruind (un semnal al *timpului*) şi redescoperă baba aşezată la punctul de frontieră între două tărâmuri. Reintrat în realitatea cotidiană (se va vedea că pentru Gavrilescu e vorba de o *falsă realitate*, el trăieşte deja într-un timp revolut) personalul revine la

ticurile şi volubilitatea dinainte. Subiectul predilect este tot *căldura* şi *colonelul Liwrence*, însă audienţa este acum mai slabă. Chestionat, un tânăr întoarce distrat capul. Dând taxatorului o bancnotă, Gavrilescu descoperă cu stupoare că bancnota este retrasă din circulaţie. Ajuns pe Strada Preoteselor, află că doamna Voitinovici plecase de mult. Acasă la el, profesorul găseşte oameni străini. De la cârciumarul din cartier, ia cunoştinţă că Elsa se întorsese, de 12 ani, în Germania după dispariţia fără urmă a soţului ei, Gavrilescu. Aşadar, rătăcirea în bordeiul ţigăncilor a durat nu câteva ore, ci 12 ani, fapt pe care Gavrilescu, evident, nu-l înţelege: „Curios, şopti Gavrilescu, începând să-şi facă vânt cu pălăria. Şi eu dacă ţi-aş spune dumitale, dacă ţi-aş spune că azi dimineaţă, şi-ţi dau cuvântul meu de onoare că nu exagerez, azi dimineaţă am stat cu ea de vorbă... ceva mai mult. La prânz am mâncat împreună. Pot să-ţi spun şi ce-am mâncat...

— S-o fi întors, vorbi cârciumarul privindu-l nedumerit.

— Nu, nu s-a întors. N-a plecat deloc. E la mijloc o confuzie. Acum sunt cam obosit, dar mâine dimineaţă am să-ţi dau eu de rost...“

Întors la *ţigănci*, Gavrilescu găseşte lucrurile neschimbate. Baba e la postul ei şi-i recomandă, ca şi prima oară, să nu se rătăcească. În bordei, profesorul află pe Hildegard, tânără cum o lăsase cu multe decenii în urmă, şi fata reacţionează ca şi cum totul s-ar fi întâmplat ieri: „De când te-aştept (...) Te-am căutat peste tot. — Am fost la berărie, şopti Gavrilescu. Dacă n-ar fi fost cu ea la berărie nu s-ar fi întâmplat nimic...“ Planurile s-au încurcat de tot. Gavrilescu amestecă timpul trecut cu cel prezent, iar bunul lui simţ realist caută o scuză în căldură şi oboseală: „A fost o zi teribilă!“ Fata îi trece prin faţa ochilor o posibilitate (moartea) pe care el tot n-o înţelege: „E adevărat? se miră fata. Tu încă nu înţelegi? Nu înţelegi ce ţi s-a întâmplat, acum, de curând, de foarte curând? E adevărat că nu înţelegi?“ Echivocul creşte când, luat de mână de Hildegard, Gavrilescu se urcă în trăsura pe care moţăie

birjarul ce-l adusese *la ţigănci*. Cele două planuri temporale fuzionează total. Hildegard şi birjarul fac parte din două lumi diferite şi pentru Gavrilescu nu mai este cu putinţă a le mai separa. *Timpul memoriei* şi *timpul istoric* se confundă şi călătoria spre o imaginară pădure spre care îl îndreaptă Hildegard poate fi o călătorie spre moarte. Ea începe cu o trecere de la starea de veghe la starea de vis: „Hildegard, începe el târziu. Dacă nu te-aş fi auzit vorbind cu birjarul, aş crede că visez... (...) — Toţi visăm, spuse [Hildegard]. Aşa începe. Ca într-un vis..."

M. Eliade notează în *Jurnal* (p. 550) că problema pentru critică nu este să descifreze simbolismul povestirii, ci *mesajul* ascuns de realitatea povestirii („mai precis acel nou gen de realitate pe care o dezvăluie aventura lui Gavrilescu"). Din altă însemnare deducem că intenţia autorului, scriind *La ţigănci*, a fost *să creeze* (id est: *reveleze*) două lumi paralele în Universul cotidian. Ca într-un mit polynesian, *lumea reală* este şi nu este în acelaşi timp, şi semnificaţii nebănuite *dau un sens* mai adânc vieţii de toate zilele. Cu alte cuvinte: istoria narată în *La ţigănci* nu simbolizează nimic şi nu transfigurează realitatea cu ajutorul unui cifru. Esenţială e doar manifestarea acelui omniprezent, statornic *dincolo* în lumea fenomenală a lui *dincoace*, un prezent nesigur, alunecos.

Sugestia acestor două realităţi în existenţa obişnuită este, ca şi în *Şarpele* şi, în genere, în toată proza fantastică a lui M. Eliade, esenţială, însă în limbajul sărac al criticii literare toate aceste planuri din spatele faptelor epice se cheamă *simboluri.* A citi simbolurile într-un text cu suprafeţe realiste netede e a dezvălui *mesajul* ascuns în straturile adânci ale creaţiei. În *La ţigănci* ele sunt numeroase, mascate de vorbe banale. La urmă, când cheia povestirii a fost găsită, vedem că detaliile acoperă în chip ingenios simplu *realitatea mitică* (să-i spunem astfel, deşi nimic solemn mitic nu se petrece aici) a povestirii. Faptul, de pildă, că Gavrilescu, coborând din tramvai pentru a se întoarce pe Strada Preoteselor, întârzie să ia tramvaiul în sens contrar începe să dea de

bănuit. Vorba pe care el o aruncă: „Prea târziu…“ pare profetică. Amănuntul, apoi, că eroul este un artist (cineva, altfel zis, care vrea să creeze o altă realitate, o realitate *iluzorie*) nu este, iarăşi, fără semnificaţie: Gavrilescu vede realitatea zilnică prin oglinda iluziei lui (arta). Ca pianist el trăieşte frecvent pe alt portativ (plan) al existenţei. Arta e, dealtfel, orgoliul şi forma lui de apărare. Când o fată din cele trei remarcă faptul că celui rătăcit în bordei îi este frică, Gavrilescu înalţă solemn braţul şi pronunţă replica de mai jos, de cea mai pură culoare miticească:

„Domnişoarelor! strigă el jignit. Văd că nu ştiţi cu cine aveţi de-a face. Eu nu sunt un oarecine. Eu sunt Gavrilescu artist. Şi înainte de a fi ajuns, pentru păcatele mele, un biet profesor de pian, eu am trăit un vis de poet. Domnişoarelor, exclamă patetic (...), la 20 de ani eu am cunoscut, m-am îndrăgostit şi am iubit pe Hildegard.“

Vine la rând, în seria acestor simboluri mici prin care trăieşte simbolul mare al nuvelei, insistenţa celor trei fete de a fi identificate. Gavrilescu este pus în repetate rânduri să ghicească şi el eşuează mereu. Ce poate să semnifice asta? Scena trimite la operaţiile magice, dar şi mitologice, unde eroii sunt puşi mereu în situaţia să aleagă din trei drumuri pe cel adevărat sau să intuiască din mai multe izvoare pe cel dătător de puteri. Personajul lui Mircea Eliade ratează (cum ratase şi iubirea cu Hildegard şi, apoi, în cariera socială!) şi întrebarea ce se ridică este ce s-ar fi întâmplat dacă el ghicea, cu adevărat, pe cele trei fete. „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, şopti grecoaica. Ţi-am fi cântat şi ţi-am fi dănţuit şi te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos“. Răspunsul este numai în parte satisfăcător, profund. Singurul lucru ce se înţelege este că dincolo de satisfacţiile lumeşti, Gavrilescu ar fi putut pătrunde în *toate odăile* bordeiului. Acesta vrea să spună că el ar fi ajuns *să cunoască* micul labirint în care viaţa şi moartea, plăcerea şi eşecul trăiesc laolaltă.

Semnele se înmulţesc, inutil a le urmări pe toate, ele sunt strecurate discret într-un text care nu respiră un sentiment de teroare, frică existenţială. Eroul lui Eliade este suspect de calm, nici una din încercările nefireşti prin care trece nu-l tulbură atât de tare încât să devină anxios. După scurta scenă în care obiectele îl împresoară ameninţător, Gavrilescu revine la starea normală. El pune totul pe seama unei confuzii provocate de *căldură*. Căldura e, dealtfel, factorul climateric decisiv în povestire. La prozatorii fantastici de tip gotic (la Hoffmann şi chiar la Poe) fantasticul e o floare a nopţii, enigmaticul are nevoie de complicitatea întunericului şi a ceţii, în nuvelistica lui Eliade totul se petrece la lumina zilei. Abia dacă *umbra, răcoarea* scot eroul de sub tirania luminii. Moartea e o topire lină într-un vis nedesprins încă de starea de veghe. Prins în jocul celor trei fete (trei *iluzii*), Gavrilescu refuză să ia lucrurile în serios, sentimentul lui sincer e că la mijloc nu este decât o farsă din care trebuie să iasă. În termeni existenţialişti, am putea spune că Gavrilescu nu vrea să ia act de condiţia lui, refuză să-şi asume destinul tragic. Chestiunea are o anumită semnificaţie în proza lui Mircea Eliade. El alege în chip deliberat indivizi simpli pentru a revela în ei o realitate spirituală profundă. Dumitru, Gore Iancu, Gavrilescu sunt caii răpciugoşi în care se ascunde sufletul nobil al sacrului.

Alte povestiri *(Ghicitor în pietre, Fata căpitanului)* pun accent pe factorul divinaţie şi pe realitatea morală pe care el o provoacă. Emanuel face cunoştinţă, la mare, cu Vasile Beldiman, fost marinar şi paznic de far, priceput în a citi destinul indivizilor în pietre. Ghicitorul prevede că un alt vilegiaturist va primi o telegramă, lucru ce se întâmplă, şi prezice lui Emanuel că vede două fete întâlnite la patinaj, dintre care una, căzând, e ridicată de tânăr, fapt ce iarăşi, *s-a întâmplat*, dar în vis, în imaginaţia lui Emanuel. Ce urmează e complicat: faptele sunt povestite înainte de a se întâmpla, dialogurile pun şi pe eroi şi pe noi pe gânduri. Personajele se caută şi nu se găsesc, se salvează de la înec fără a fi

intrat în apă, intriga dă impresia unui scenariu care se desfăşoară deodată pe mai multe planuri de timp şi spaţiu. Nuvela aminteşte într-o oarecare măsură de *Crima lordului Arthur Savile* de Oscar Wilde, dar acolo accentul cade pe factorul psihologic şi pe rezolvarea spectaculoasă a obsesiei, aici pe coincidenţele misterioase şi ambigue.

Fata căpitanului pune faţă în faţă o fată bovarică (Agripina) îndrăgostită de un poet care a murit de mult, şi pe Brânduş, copil *găsit* care are harul de a ghici secretul fetei: Agripina rămăsese repetentă. Întrebat de unde ştie, Brânduş nu spune, singura lui dezvăluire e o poveste cu un motan năzdrăvan care scoate cu gheara rufele dintr-un cazan în clocot. Intervine şi aici răsucirea de planuri: povestea cu motanul se întâmplase când copilul avea 5 ani, dar el o prezintă ca şi când s-ar fi petrecut în prezent. Agripina, pradă unei fantezii livreşti, face lui Brânduş recomandări (să fie sarcastic şi demonic, să insulte, să provoace la duel), Brânduş nu vrea să înveţe nimic, el are un secret pe care îl protejează: „eu ştiu ce ştiu, n-am nevoie de altceva", şi se pierde în munte. Mai înainte se lăsase bătut de fiul căpitanului, Valentin, voind să-şi verifice puterea voinţei. Povestirea, admirabilă, e în linia fantasticului folcloric, dezvoltat mai întâi în *Domnişoara Cristina* (1936).

Adio (E. P. L., 1969) e un proiect de teatru în stil voit absurd (anti-teatru), cu o temă frecventă şi în alte scrieri. Un actor apare pe scenă şi zice de trei ori *adio*, apoi autorul este împins din spate de director pentru a explica unui public pestriţ şi enervat ce ar fi vrut să spună dacă ar fi scris piesa (absurd şi parodie de absurd). De reţinut că autorul este profesor de istoria religiilor (notăm că M. Eliade a scris cu adevărat o piesă: *Brâncuşi*) şi în ideea lui piesa ar trebui sa sugereze moartea lui Dumnezeu. O fată este legată cu mâinile la spate şi în faţa ei stă un bătrân mânios care priveşte adânc şi cu semnificaţie. Bătrânul mânios şi cu privirile pironite reprezintă *lumea veche* (politeismul vedic, ideologia şi praxiologia sacrificiului), fata încătuşată e *spiritul* („atman")

care, în fapt, nu poate fi legat, robit. Îndată ce fata se trezeşte, legăturile cad singure: spiritul nu poate fi înlănţuit etc. Publicul participă la descifrarea simbolurilor preconizate de proiect. Tema lui poate fi *misterul descoperirii Spiritului.* În final, scriitorul anunţă că nu mai vrea să scrie piesa care, între timp, s-a jucat.

Podul, povestire şi mai fragmentară decât cea dinainte, se bizuie în sensul teoriei pe care o ştim pe *ambivalenţa evenimentului*, pe posibilitatea coexistenţei a două fapte, universuri contrarii („coincidentia oppositorum“) în aceeaşi fiinţă, lucru. În *Jurnal*, Eliade notează undeva că un eveniment banal poate revela semnificaţii transcendentale şi că alt eveniment, aparent extraordinar, fantastic, poate fi acceptat, trăit de indivizi ca ceva normal. *Podul* se străduieşte să dovedească astfel de legături secrete în tot felul de întâmplări care se modifică de câte ori sunt reluate. E vorba şi aici de *atman* şi re-naştere *în lumea spiritului*. Un locotenent de roşiori se culcă cu 12 femei, apoi cu 11, iar din cele 11 una singură este Magna Mater, Marea zeiţă, dar care? Când locotenentul se întoarce de la regiment, prietenii lui destupă *prima* sticlă de vin, iar asupra celei de a *doua* păstrează un secret şi respectă un ritual, iarăşi, de ce?, pentru că a doua *oară* înseamnă născut sub semnul lui „atman“ etc. Povestirea narează, într-un stil deliberat complicat, astfel de *hierophanii*, alternând notaţia eseistică (despre gândirea occidentală, de pildă, care n-ar mai fi făcut nici un progres de la presocratici) cu colaje de fapte epice, răsturnate, fragmentate ca în *Guernica* lui Picasso. Titlul naraţiunii vine de la faptul că discuţia are loc într-un tren şi ea se încheie în clipa în care trenul se apropie de Pod (podul Cernavodă), detaliu ce se poate, fireşte, *simboliza*: Podul care leagă două maluri ale existenţei, două universuri, două planuri, *podul* care ne duce *dincolo* etc., etc. Numărul *hierophaniilor* este nelimitat.

Nuvela *Un om mare*, datată 1945, se apropie prin subiect de formula acelui *fantastic anatomic* cultivat între cele două războaie de autori care, pătrunzând în laboratoare şi spitale, depistează

cazuri de abatere de la normele biologice pentru a înfăţişa comportamente aberante. Insă la Mircea Eliade nu-i decât un prilej de studiu mitic. Inginerul Cucoaneş începe deodată să crească într-un ritm îngrijorător. Consultaţi, medicii dau din umeri, nici o ipoteză nu pare a sta în picioare. Curând, pe inginer nu-l mai încap hainele, pantofii, camera în care stă devine neîncăpătoare şi, ajutat de un prieten, se refugiază în Bucegi. El a devenit deja un uriaş, urechile lui prind sunete pe care omul obişnuit nu le percepe, ochii văd departe şi adânc. Cucoaneş suferă deci de „macrantropie“ datorită unei glande dispărute la mamifere în pleistocen, activizată în cazul lui fără să se ştie de ce. Aceasta este explicaţia ştiinţifică. Nuvela îşi poate trage izvorul şi din literatura mitologică, despre un *mit al uriaşilor* vorbind în mai multe rânduri şi orientalistul Mircea Eliade. Despre copii care cresc într-o zi cât alţii într-un an aflăm şi în basmele noastre. Ce sunt, apoi, Ochilă, Strâmbă-lemne, Sfarmă-piatră etc. dacă nu nişte fiinţe mitice care se mişcă nestingherite printre oameni comuni şi fac isprăvi răsunătoare?! Legende din diverse puncte geografice vorbesc de faptul că odinioară (in illo tempore) pământul era locuit de oameni mari care participau la întâmplări sacre. Accentul în nuvela lui M. Eliade cade nu pe studiul macrantropiei în lumea modernă, ci pe sugestia că un exemplar comun, devenind un urias, ia contact cu o realitate mitică, ascunsă simţurilor obişnuite. În munţi unde se refugiază Cucoaneş pare un Neptun înălţat peste talazurile de verdeaţă.

„Barba îi crescuse... prodigios în aceste ultime zile, schimbându-i cu desăvârşire figura, transformându-i-o în teofanie. Capul — cu totul normal pentru proporţiile trupului — devenea totuşi peste putinţă de privit îndată ce începea să râdă sau să vorbească, pentru că atunci îşi arăta dinţii, şi întunericul gurii, şi limba de balaur. Dealtfel, la cel dintâi sunet pe care îl scotea, te cutremurai trăgându-te înapoi, căci aveai impresia că a provocat acel sunet într-un chip nefiresc, mişcându-şi umerii, sau trosnindu-şi degetele,

sau huruind în coşul pieptului. Mă simt cu totul incapabil să evoc acele sunete. Nu pot spune că semănau cu vreunul din nenumăratele suspine, gemete, pocnituri şi şuierături pe care le auzisem în natură — şi cu toate acestea ele evocau ceva, ceva dintr-un domeniu incert de vis, de febre şi spaime animale, şi numai această involuntară evocare te copleşea cu teroarea ei, fascinându-te, suspendând pentru atâtea cutremurătoare clipe sentimentul prezentului.“

Uriaşul nu e trist, părăsit de toţi el cântă, întrebat de prietenul său ce simte, ce aude, el răspunde invariabil: „E bine, e bine“. Adusă la faţa locului, logodnica (Lenora) se înspăimântă, leşină, dar Cucoaneş ridică braţele către cer şi chiuie de bucurie. Sunetele lui îndoiesc copacii şi anunţă uragane. Uriaşul pare a fi descoperit ceva, o taină, şi întrebat (prin mijlocirea unei table de scris) „ce este *acolo*?“ el răspunde enigmatic: *„Totul este“*. Rupe, apoi, dintr-un copac trei ramuri verzi şi le împarte logodnicei, prietenului şi şoferului, voind să comunice ceva pe care cei de faţă nu-l înţeleg: „Le-am luat cu mare teamă, parcă am fi ghicit, ca prin vis, că ni se dezvăluie o cutremurătoare taină, şi am rămas toţi trei cu ramura verde în mâini, privindu-l. Cucoaneş a început atunci din nou să râdă, peste măsură de înveselit de buna noastră cuviinţă.“

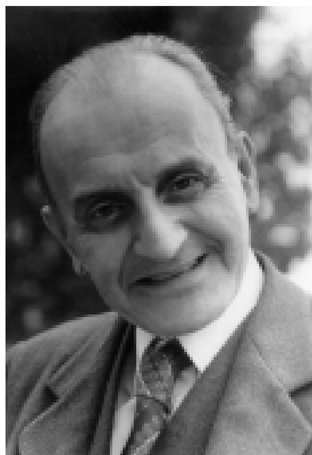
Cucoaneş dispare şi peste câtva timp urmele lui sunt semnalate în diverse părţi ale ţării, după care nu se mai aude nimic de el. Natura pe care, se pare, o descoperise în ipostaza de macrantrop, îl înghite cu totul. Alte comentarii, în marginea cazului, Mircea Eliade nu face.

Este locul, după ce am văzut temele literaturii lui Eliade, de a defini formula fantasticului său. E limpede că ea nu este străină de preocupările şi ştiinţa istoricului religiilor, ipotezele de acolo trec şi în opera de ficţiune. *Ieşirea din timp*, manifestarea *miticului*, *sacrului* în faptele neînsemnate ale vieţii, existenţa a două planuri paralele sau coexistenţa în aceeaşi fiinţă de elemente din lumi diferite *(coincidentia oppositorum)* etc. sunt temele cele mai

răspândite şi, dacă privim bine, observăm că scrierile fantastice ale lui Eliade au şi din acest punct de vedere o unitate remarcabilă. De la *Şarpele* şi *Domnişoara Cristina* până la nuvelele mai noi aceleaşi simboluri circulă într-o varietate de întâmplări ingenioase, tot atâtea etape, forme ale unui *scenariu iniţiatic* mai general în care intră, adesea fără voia lor, oamenii de rând. Fantasticul eliadesc stă, astfel, foarte aproape de *miraculos* fără a se contopi totuşi cu el, întucât autorul e interesat mai puţin de formele revelaţiei decât de sugestia unui substrat mitic în existenţa de toate zilele. Cărţile au în spatele lor o concepţie teoretică, însă teoria nu se vede, căci, creator profund şi original, M. Eliade pune în spatele ideilor desfăşurarea liberă a fanteziei. O fantezie, evident, cultivată, fecundată de lecturi, totuşi nu împovărată de erudiţie. La Lovecraft, fantasticul vine dinafară, ca o violare a lumii normalităţii de către nişte fiinţe coborâte din alt univers. Agresiunea lor provoacă o dislocare în ordinea firească a vieţii, iar dislocarea un sentiment acut de *teroare*. Proza lui Poe se bazează pe capacitatea raţiunii de a naşte monştri, fantasticul este la el (dacă putem spune astfel) *eroarea* posibilă, normală a logicii. Fantasticul lui Eliade este la capătul opus al *oribilului* anglo-saxon. Nuvelele lui, s-a observat de către mulţi, nu cultivă şi nu produc la lectură spaima de existenţă, fantasticul este mai degrabă calm, ca un element firesc de viaţă. Chiar faptele cele mai crunte (dispariţia unui individ, revelaţia de a trăi în alt timp) nu atrofiază simţurile şi nu aruncă spiritul în braţele teroarei. Numai în *Domnişoara Cristina*, scriere legată direct de folclorul românesc, Eliade dă oarecare dezvoltare demonicului, sub presiunea, probabil, şi a subiectului construit pe ideea contactului posibil între strigoi şi oamenii vii. Dăm aici peste fetiţe posedate şi tineri care trăiesc cu disperare neputincioasă sentimentul morţii. În rest, fantasticul este o realitate care tulbură, dar nu cutremură şi nu dezechilibrează fiinţa. De cele mai multe ori *(La ţigănci, O fotografie veche de 14 ani, Douăsprezece mii de capete de vite)* el trece aproape imperceptibil. O „încurcătură teribilă“, cum zice Gavriles-

cu, din care eroul vrea să scape, să revină la *normalitate*. În fond, elementele care produc sentimentul de fantastic nu sunt, în proza lui Eliade, străine de realitatea normală, *fantasticul* şi *realul* cresc, evoluează împreună. Şi cum fantasticul îmbracă de obicei haina miticului, putem spune că personajul care trece prin proba iniţiatică (*iniţierea* e şi ea un proces imperceptibil normal) este un purtător fără să ştie de mituri. Nuvela înregistrează momentul în care individul ia act, printr-un accident, de existenţa acestui univers ascuns, moştenit ca datele genetice. Reacţia lui nu va fi, în consecinţă, violentă, totul se petrece în stare de luciditate. Insă acest mecanism are şi un al doilea moment. *Miticul, arhetipul, sacrul* se încarcă, pe măsură ce tema se desfăşoară, cu semne din ce în ce mai profunde, mai complicate, nu pentru erou, ci pentru cititor. Am spune că eroul trăieşte în afara condiţiei impuse de fantastic, întrucât are o vagă conştiinţă a lui, cititorul este cel care descoperă realitatea secundă, universul paralel în care se oglindesc faptele noastre neînsemnate. El singur înţelege că aiuritul, vorbăreţul Gavrilescu se pregăteşte să intre în moarte sau că Iancu Gore a început să se mişte pe un portativ metafizic. Ştiinţa lui Mircea Eliade este de a strecura într-un text totdeauna limpede astfel de simboluri care pun spiritul nostru să vadă prin lucruri şi să-şi cântărească filozofic gesturile. Filiaţia ce se poate stabili în cadrul literaturii române duce, în cazul lui, la Eminescu şi la formula *fantasticului metafizic*. Deosebirea este că M. Eliade evită să facă din personajele sale nişte filozofi sau visători metafizici, preferând oamenii cei mai banali cu putinţă şi, în altă ordine, că prozatorul modern e interesat mai mult de manifestarea miturilor decât de putinţa omului de a egala, prin creaţie, divinitatea. Eliade desparte, apoi, definitiv *fantasticul* de *poezie* în înţeles literar imediat, textul său se supune cu severitate demonstraţiei epice. În felul acesta proza fantastică a lui Mircea Eliade ne apare scăldată de lumina unei spiritualităţi reflexive, fără a fi totuşi copleşită de erudiţie mitologică şi uscată de speculaţie. Ea a dat fantasticului românesc nota mai sistematic intelectuală ce-i lipsea.

Constantin NOICA
1909—1987



O revenire puternică în eseistică are, cu *Rostirea filozofică românească* (1970), Constantin Noica, debutant în 1934 cu *Mathesis sau bucuriile simple*, eseu despre esenţa şi limitele ştiinţei. Ca toţi din generaţia sa, Noica se interesează de dimensiunile spiritualităţii româneşti, urmând pe Vasile Pârvan şi Lucian Blaga, filozofi neomologaţi de şcoală. Dealtfel filozofia ca sistem decade în ochii tinerilor spiritualişti din deceniul al IV-lea, ceea ce vor să impună este o filozofie a fiinţei şi a existenţei. Folclorul, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, învelişurile limbii comune sunt, pentru ei, izvoare mai sigure decât Maiorescu, Conta sau alţi filozofi profesionişti. Eminescu este acceptat pentru tendinţa lui de a depăşi limitele sincretismului raţionalist. Filozofia clasică românească ar fi dominată de trei

absenţe: absenţa unei problematici a cunoaşterii, absenţa unei etici şi absenţa unei probleme a spiritului ca atare (C. Noica: *Pentru o altă istorie a gândirii româneşti,* în *Saeculum,* 1943). Filozofia s-ar naşte acolo unde există o *ruptură* între *natură* şi *cultură*, *fire* şi *spirit* şi, bineînţeles, o sensibilitate la acest proces. Or, noi, românii, avem „o dulce continuare între fire şi spirit" (*Cum gândeşte poporul român,* în *Convorbiri literare,* 1944) şi, prin aceasta, avem puţine şanse în *filozofia spiritului*. Şanse mai mari sunt în *filozofia fiinţei,* continuând astfel pe greci. Noica face o segmentare în straturile culturii noastre (*Ce e etern şi ce e istoric în cultura românească?*, 1943) şi descoperă trei momente corespunzătoare a trei viziuni: întâi „perspectiva eternităţii" (filozofia absenţei de a filozofa în *Învăţăturile* lui Neagoe Basarab); apoi, momentul Cantemir prin „nemulţumirea de om al istoriei" şi instaurarea spiritului de critică şi, în fine, faza modernă prin Lucian Blaga care încearcă să împace eternitatea cu istoria. În spiritualitatea românească evoluţia ar fi, aşadar, „de la fiinţă către istorie". În altă parte (*Convorbiri literare*, 1944) afirmă că odată cu Blaga „triumfă românescul în filozofie" şi-l adaugă numaidecât pe iraţionalistul Nae Ionescu (al cărui elev a fost) cu preocupările lui pentru factorul *teologie* în cultură. Problematica „teologicului" ar face posibilă speculaţia metafizică, deci filozofia. Astfel de disocieri sunt discutabile şi autorul şi-a revăzut mai târziu punctele de vedere. De ce n-ar fi posibilă o filozofie într-o problematică a continuităţii? Istoria nu se manifestă şi prin refuzul de a-ţi pune problema istoriei? etc. *Jurnal filozofic* din 1944, unde C. Noica profesează în chip mai direct idei „trăiriste" pare lui Şerban Cioculescu * opera unui sofist şi el dă filozofului sfatul (perfidie?) să scrie un roman: „De ce n-ar încerca un roman? Subiectul l-ar avea copt, cartea s-ar scrie de la sine: şcolile seci prin care a trecut şi şcoala cea nouă, imaginară, realizată epic".

---

* *Aspecte literare contemporane, Ed. Eminescu,* 1972, p. 709 şi urm.

C. Noica a continuat să facă, totuşi, eseistică filozofică şi *Rostirea filozofică românească* din 1970 este, intr-un fel, o revelaţie. Spiritul tăgăduitor dinainte acceptă acum realitatea istoriei şi caută să definească o etică şi o spiritualitate specifică din consultarea învelişurilor semantice ale cuvintelor. Obiectul speculaţiei devine acum *logosul,* nu *trăirea interioară.* Întoarcerea la filologie o recomandase şi Nietzsche care preconiza o genealogie a spiritului din cercetarea codului lingvistic: „un ochi exersat care să ştie să citească în chip hotărât trecutul în straturile suprapuse ale textului"... Filozoful trebuie să întreprindă astfel o *„lectură simptomală şi genealogică" (Uman, prea uman)*, rolul lui fiind mai puţin să *descopere* decât să *recunoască* în nişte concepte vechi o gramatică a spiritului. Este ceea ce face (sub influenţa, negreşit, a presocraticilor şi a lui Heidegger) Constantin Noica în *Rostirea filozofică românească* şi *Creaţie şi frumos* (1973). Punctul de plecare este Eminescu, în manuscrisele căruia eseistul descoperă expresii vechi şi pilduitoare. Însă limbajul lui Eminescu nu este suficient. Noica apelează la dicţionare, psaltiri, scrieri filozofice vechi (Cantemir), cuvinte uitate în şi mai uitate însemnări de călugări şi dieci domneşti, în scopul de a întocmi o genealogie a spiritului românesc: „Am voit să pătrundem — spune el în *Cuvânt înainte* — în uitarea românească..." Filozoful merge pe urmele unor „cuvinte de răspundere", cum ar fi *sinele* şi *sinea*, *întru, rost* şi *rostire, fire* şi *fiinţă* etc. şi, din luarea în consideraţie a tuturor sensurilor (unele pierdute în istorie), scoate un mod de a fi şi de a gândi al poporului nostru. *Sinele,* ca să luăm un exemplu, exprimă după eseist trei forme (sau trei straturi) ale eului: l) unul pasiv („familia lui spirituală, clasa, poporul, cultura, ceasul lui istoric"), 2) conştiinţa activă a *eului* („este ordinul în care te-ai încadrat, idealul tău, conştiinţa ta etică mai adâncă — libertatea ta") şi, în fine, 3) sinele este şi expresia lucidităţii eului („atunci el ţine de libertatea care şi-a aflat necesitatea").

E de la sine înţeles că o noţiune cu asemenea deschidere încorporează totul, de la divinitate la eros. Bucuria de acum a filozo-

fului este să treacă prin cercurile cuvântului şi să recunoască în spatele lor o filozofie de existenţă, un mod special de a întâmpina universul. Lângă *sine,* el pune *sinea* care poate denumi „ceva întru totul dincolo de uman“. *Sinea ar* fi partea nocturnă, germinativă a sinelui, un fel de Eva umbroasă ieşită din coasta raţionalistă a lui Adam. Un vers din Eminescu: „Tu eşti o noapte, eu sunt o stea“ este interpretat, în sensul dialecticii de mai sus, ca o expansiune a luminii *sinelui* asupra întunericului *sinei*. Teoria lui Blaga asupra cunoaşterii poetice care adânceşte misterul este aplicată la relaţia *sinelui* cu *sinea*, devenite în mitologia lui Noica două principii fundamentale:

„Acum noaptea *sinei* a devenit un haos, cu bogăţia lui încă nedesluşită. O nouă trăsătură a *sinei* îţi apare cu acest vers. Dacă lumina străpunge întunericul nopţii, ea nu poate în schimb stăpâni şi desluşi dintr-o dată haosul. Pe măsură ce *sinea* este dezvăluită, ea se retrage şi se învăluie mai departe. Te poţi gândi o clipă la acel „eu sporesc taina lumii“ al lui Blaga, dacă aventura cunoaşterii ştiinţifice din veacul nostru n-ar fi mai lămuritoare încă. Cu fiecare răspuns s-au ridicat noi întrebări şi fiecare soluţie a generat noi probleme. De aceea când poetul spune:

„Eu sunt un cuget, tu o problemă“

el descrie pentru a treia oară felul cum stau în cumpănă *sinele* şi *sinea*. Pasivă ca şi noaptea la început, plină de virtualităţi ca haosul apoi, *sinea* se alipeşte acum *sinelui*, aşa cum se uneşte cugetului problema. Refuzul ei de *sine* este solicitare încă“.

Capacitatea lui C. Noica de a inventa o problematică gravă din ocultarea gramaticii este excepţională. Să luăm cazul verbului şi al substantivului despre care noi, toţi, ştim că exprimă o acţiune şi o însuşire. Dar de unde?! În aceste părţi de vorbire există o dramă a conştiinţei. Verbul are, prin agresivitatea, spiritul lui Cezar, ceva iraţional. Substantivul exprimă, dimpotrivă, raţiunea îmblânzitoare!...: „Verbul îţi este dat de procesele lumii sau de impulsurile şi înrâuririle fiinţei proprii; substantivul în schimb reprezintă

înstăpânirea ta de om asupra lumii. În timp ce verbul pune totul în disoluţie substantivul hotărăşte, pune hotare, ca fiind solidar cu ideea şi conceptul. E adevărat că verbul înseamnă viaţă; dar substantivul este viaţă îmblânzită, modelată până la întruchipare. De aceea substantivele cu cea mai bogată substanţă lăuntrică sunt tocmai cele verbale, iar o limbă, ca a noastră, ce are uşurinţa de a face peste tot substantive verbale — ca acest *petrecere*, sau ca *fire, vrere, rostire* — are sorţi de expresivitate sporită."

Sunt gratuite astfel de consideraţii? Până la o limită da, căci un filolog de profesie nu va spune niciodată (neavând datele trebuitoare) că substantivul pune hotare, iar verbul le dă deoparte lărgind orizontul spiritual al omului. Însă în această gratuitate (înţelege *inventivitate*) trăieşte puterea de creaţie a eseistului. Rolul lui este să împingă frontierele cunoaşterii şi să născocească ipoteze fertile pentru gândire. *Limba* nu este un simplu *semn* convenţional, limba este „însăşi rostirea de sine a fiinţei omului şi a rânduielilor lui". Dacă este aşa, care este *fiinţa* noastră, etica, estetica românească? C. Noica vede într-o expresie ca *ba* motorul dialecticii; „se cade — nu se cade" reprezintă cerul nostru moral, bazat pe o blajină intransigenţă şi pe un echilibru care, ca principiu de viaţă, atestă vechimea noastră clasică. Câte un cuvânt ca *vremuieşte* sau *cădere* dă lui Noica însufleţire lirică. Prefixul *în* aduce pe filozof până la poarta sublimului: „prefixul *în* este o sărbătoare a gândului. El are darul, în limba noastră, să înfiinţeze, să aducă în fiinţă". Particula *s* reprezintă în gramatica filozofică a lui Noica elementul anarhic, acela care strică, pentru a vorbi în limbajul lui, rânduielile rostirii: „Pui un *s* şi cuvântul s-a deşucheat: *mintea* devine *sminteală* [...]; spui *batere*, dar dacă pui un *s* cuvântul şi-a ieşit din ţâţâni şi a devenit *sbatere* [...]; particula *s* este aşadar operatorul nostru de *smintire*"... Altă dată eseistul plânge biblic pe ruinele vreunui cuvânt. Pierderea vocabulei *petrecere* e tot atât de întristătoare ca şi dispariţia unui mare conducător de oşti: „Cine e vinovat de pierderea câte unui cuvânt în viaţa

societăţii? Să fie bătrânii, tinerii? Să fie dascălii, scriitorii, omul de pe stradă? N-o ştim bine, dar întreaga obşte plăteşte pentru moartea câte unui cuvânt — şi am putea-o vedea limpede în cazul cuvântului „petrecere“, Cuvântul acesta ne trebuia.“

Comentariile acestea de un mare răsfăţ al limbii, cu suceli şi *sminteli* ingenioase de fraze elegiace, tind să se organizeze într-un sistem coerent de gândire. Eseistul nu uită că este totuşi filozof şi cea dintâi virtute a filozofului este să se pună în acord cu geometria. După *sinele* şi *sinea*, cuvinte vedete, cuvinte primordiale în acest alfabet filozofic al fiinţei noastre, termenii sunt grupaţi pe cicluri *(ciclul fiinţei, ciclul devenirii, ciclul rânduielii)*, după care urmează o cercetare cu un obiect mai precis *(Viaţa şi societatea în rostirea românească)*, însă în acelaşi stil de meditaţie melancolică în care străluceşte, ca o piatră rară, aforismul. Aforismul nu mai este un scop, ci un mijloc de a sintetiza o demonstraţie. „Viaţa nu merită să fie trăită fără comentariul ei — scrie într-un loc C. Noica, şi cele două elemente (*viaţa* şi *comentariul*) stăpânesc spiritul eseistului, hotarât să stea acum în umbră. În locul orgoliului juvenil de a da lecţii şi a impune o nouă tablă de valori morale apare calma dorinţă a spiritului matur de a înţelege morala care guvernează viaţa unei colectivităţi. Glasul devine atunci spăsit şi grav, ironia tăioasă pe care o are în chip necesar orice moralist se transformă în înfiorare lirică. Mintea trasează în acest timp ocoluri largi în jurul noţiunilor. Pornit de la o vocabulă *(ba da, mă paşte gândul)* gândul ajunge la Helada, la dialectică şi la filozofia infinitului. Cine ar putea bănui că între „dracul gol“ al nostru şi demonia lui Goethe este o legătură? Noica dovedeşte că legătura există şi ceea ce părea la început aberaţia unui spirit livresc sfârşeşte prin a fi acceptat ca verosimil: tema din *Faust, II* („cartea gândului care şi-a ieşit din ţâţâni“) este aceea care stă şi în spatele „dracului gol“, simbolul realităţii demonice, Mefisto al spiritului românesc.

Goethe preocupă în chip special pe Noica şi, dacă suntem bine informaţi, el a pregătit sau pregăteşte o carte specială cu acest

subiect: *Despărţirea de Goethe*. Din însemnările de până acum reiese că Goethe este „marele duh sănătos în cultura lumii“ şi că întâlnirea culturii noastre cu el (prin Pârvan, Blaga, Eliade, Tudor Vianu) reprezintă una din cele trei porţi spre universalitate, celelalte două fiind: deschiderea spre presocratici şi deschiderea către înţelepciunea indiană. Propoziţiunile acestea ar fi plăcut lui Tudor Vianu, care vedea şi el în Goethe pe omul total, întruparea spiritului de universalitate: Limitele lui Goethe derivă, după C. Noica, din sensibilitatea lui faţă de istorie şi fizico-matematici. Or, peste lumea de după 1800 s-a revărsat „potopul istorist şi cel scientist“. Limitele lui Goethe ar fi şi limitele culturii noastre tradiţionale: „*nu* am avut o bună întâlnire cu istoria, pe care a trebuit uneori s-o „boicotăm“; *nu* am trimis (...) spre ştiinţe experimentale şi matematism“.

Cu aceasta revenim la mai vechea obsesie a tinerilor spiritualişti din deceniul al IV-lea: absenţa istoriei. Este inutil a mai spune că „a boicota“ istoria este un fel special de a face istorie şi, dealtfel, formula aceasta care a pornit din capul unui poet a provocat, cred, o zarvă inutilă în cultura noastră. Fără a ne umfla pieptul de orgoliu putem spune simplu că dovada istoriei noastre este însăşi existenţa noastră. *Rostirea filozofică românească* vine să dovedească (şi în aceasta constă adâncimea şi originalitatea ei) că spiritul nostru a gândit şi a definit cu fineţe relaţiile dintre individ şi univers, că, în fine, spiritul pastoral care ne-a tutelat şi-a pus cu îndrăzneală problemele mari ale fiinţei şi dovada cea mai bună că este aşa este *morala* complexă ce există în construcţiile limbii.

După ce a stabilit o filozofie de viaţă şi o etică din „adulmecarea câtorva cuvinte“, C. Noica încearcă în *Creaţie şi frumos în rostirea românească* (1973) să definească şi o estetică a spiritului românesc luând ca punct de plecare sensurile unor cuvinte ca *dor, depărtişor, ispitire, lamură, lămurire, a făptui, săvârşi, sfârşi, desăvârşi* etc. O estetică este poate mult spus: o coborâre spre rădăcinile limbajului pentru a scoate la lumină un fel particular al spi-

ritului de a concepe şi a defini creaţia şi frumosul — e mai în sensul cărţii. *Dor* este un arhetip care ne însumează, ca popor, şi ne exprimă refuzând să ne exprime până la capăt: „O căutare de negăsire“. *Sinea* (despre care filozoful a vorbit pe larg în *Rostirea filozofică*...) este cuvântul de aur al limbii noastre; exprimă cununia omului cu lucrurile, poziţia lui faţă de elemente. Dacă traducem demonstraţia lui C. Noica în limbaj tematist, am putea spune că *sinea* este figura spiritului românesc, aceea care exprimă mai bine direcţia imaginarului, demersul faţă de univers. Sunt şi sensuri, teme adiacente şi plăcerea acestui filozof încântat de fineţile limbii române este să le urmărească în cronici, cărţi bisericeşti, proverbe, versuri populare. Din aceste învelişuri pierdute ale cuvântului, el deduce, încă o dată, o mişcare a gândului şi gândul duce totdeauna spre faptă şi creaţie. Termenii ce exprimă această nuanţă se leagă între ei ca treptele într-o ierarhie a cunoaşterii, fixată în formule verbale dificile şi rafinate: „Toate cuvintele — explică el — pe care le-am avut înaintea ochilor, de la *dor* şi până la *lămurire*, sunt tot atâtea trepte către faptă şi creaţie. *Dorul* lasă cugetul încă în nehotărârea dintre pasivitate şi activitate, dar ispitele şi ispitirea încep să pună accentul pe partea activă din om, iscodirea e şi mai activă încă, până ce se trezesc în om iscusirile de un fel ori altul, care nu-l mai lasă în liniştea şi astâmpărul lui. Omul trăieşte câtva timp sub semnul lui „ce-ar fi să încerc“, „va fi fiind şi aşa“, „ar fi să fie“, adică sub toate vrerile şi trimiterile verbului, care e atât de iscoditor în limba noastră — pentru ca, în sfârşit, să încerce în adâncul său în fel şi chip, omul să iasă lămurit cu sine şi cu lucrul.“

Nu ştiu cât de exacte sunt aceste comentarii, vedem însă cât de frumoasă, fină este rostirea filozofului. C. Noica, vorbind de cuvinte, creează un limbaj propriu, cu un vocabular bogat, tras din vechile scrieri şi din graiurile populare, ignorate în mod obişnuit de limba pur neologistică a presei literare. Ca la Sadoveanu şi Creangă, limba lui are farmec şi farmecul nu trece

dincolo de marginile cărţii: încercând s-o imiţi, aerul de vechime piere şi subtilitatea, adâncimea devin căutare şi preţiozitate. În fraza eseistului cuvintele acestea, cu parfum de candelă şi moliciuni de vechi icoane bisericeşti, trag mintea noastră spre teritorii necunoscute. În fond, C. Noica ne învaţă să citim dincolo de cuvinte şi să vedem în a *fi* sau *iscodire, întru, către, spre* — vorbe banale — un efort colosal al spiritului de a încorpora lucrurile în coaja fragilă a expresiei. Prepoziţiile, vorbele auxiliare, infinitivul lung — toate exprimă o tulburare a spiritului, un efort de cunoaştere prin aproximare. C. Noica dă exemplul construcţiilor verbale ale lui *a fi*, în care pulsează, ca mercurul în recipiente complicate, îndoiala, posibilitatea, teama, opţiunea etc. Să citim această pagină:

„Aşadar, prima iscusire a lui a fi: „Este să fie“. În loc de realitate (este), avem un fel de iminenţă de realitate (stă să fie). Şi urmează pe rând: ar fi—ca în toate limbile, posibilitate ce stă sub o condiţie, dar: ar fi să fie — posibilitate deschisă a posibilităţii; ar fi fost să fie — posibilitate închisă a posibilităţii. De-ar fi — dacă s-ar întâmpla să fie — exprimă contingenţa, ca în alte limbi. Dar: de-ar fi să fie — contingenţă a posibilităţii şi: de-ar fi fost să fie — un fel de posibilitate a contingenţei posibilităţii. Dacă însă acum spui a fost să fie, atunci cascada fiinţei se opreşte brusc. Căci era o adevărată cascadă, un lanţ de prăbuşiri sau de surpări de nivel, în toate rostirile acestea. De la realitatea asigurată a lui „este“, fiinţa decădea în iminenţa realităţii, apoi la tentativa de realitate, spre a trece la posibilitatea de realitate şi în posibilitatea de rangul doi, posibilitate a posibilităţii, mai departe în contingenţă şi apoi într-o contingenţă de rangul doi. Tot timpul, aşadar, fiinţa slăbea, se retrăgea, se ascundea. Şi deodată, după atâtea trepte de slăbire a realităţii apare întruchiparea ei de maximă tărie, necesitatea: (a fost să fie). Aşa a fost să fie. Căci a fost să fie, cu aceeaşi întoarcere a lui *a fi* asupră-şi, dă cu totul altceva decât celelalte întoarceri, anume dă implacabila necesitate.“

A defini o spiritualitate prin limbă s-a încercat şi altă dată. Uluitor la C. Noica este însă faptul că, voind să facă o genealogie a cuvântului, ajunge să scrie o genealogie a spiritului românesc, folosind elemente ce se află la îndemâna oricui. Nişte biete vorbe ca o *să fie* sau *depărtişor* se dovedesc a ascunde o istorie, o dramă şi o bogăţie de gândire ce ne surprind. Ne-ar surprinde ele dacă n-ar fi creaţia, *rostirea*, limbajul lui C. Noica atât de bine, frumos „împeliţat“ (spre a-i folosi o vorbă care-i place)?! Într-o notă din *Rostirea filozofică* citim: „Dar în orice comentariu zace un germene de îndrăcire, şi toate întrupările gândului critic sunt statornic primejduite de împeliţările lui“. *Îndrăcirea* lui C. Noica este ambiţia lui de a coborî la rădăcinile limbii române pentru a descoperi „facerea omului românesc“, fineţea şi adâncimea spiritului său. Dar primejdia? Primejdia vine din *împeliţarea* prea frumoasă a comentariului. Citite separat, articolele din *Rostirea filozofică* şi *Creaţie şi frumos* lasă o impresie de neuitat, citite laolaltă, după o sută de pagini, spiritul nostru e obosit de muzicalitatea monotonă a frazei. O variaţie a limbajului, o gimnastică mai acrobatică a minţii ar da ideilor o mai mare acuitate.

Ca gânditor preocupat de spaţiul spiritual românesc, C. Noica nu putea să nu ajungă la Eminescu, piatră de încercare pentru toate intelectele. Iubirea lui pentru Eminescu a luat în ultimii ani forma unui cult, provocat sau numai întărit de întâlnirea cu caietele rămase de la poet. Răsfoindu-le, el are sentimentul că se află în faţa unui miracol şi publică în presă mai multe articole în scopul de a atrage atenţia opiniei publice asupra însemnătăţii lor. C. Noica are şi o idee mai practică, aceea de a reproduce aceste caiete într-o ediţie accesibilă tuturor. Din nefericire, proiectul nu s-a realizat. Iniţiativa lui C. Noica este, oricum, emoţionantă. O parte din aceste articole au fost cuprinse în volumul *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti* (1975),

primit cu interes de o parte a criticii, cu iritare de alta. Volumul are însuşirile şi defectele obişnuite într-o culegere de articole ocazionale (repetiţii, introduceri şi sfârşituri nefolositoare etc.) Este însă nedrept a nu vedea că C. Noica, făcând elogiul caietelor lui Eminescu (stratul ocazional, cultural al problemei), strecoară şi gânduri mai profunde despre cultura română. Există apoi o tensiune, o bucurie a spiritului care ridică nivelul acestor pagini. Teza lui Noica este că cele 15 000 de pagini ale caietelor rămase de la Eminescu exprimă un mare spirit şi că acest fapt a fost înţeles de către puţini. Doar Nicolae Iorga, văzând în Eminescu „cea mai vastă sinteză făcută de vreun suflet de român", ar fi avut viziunea totalităţii, grandorii omului ascuns în foile îngălbenite ale manuscriselor. Ceilalţi le-au privit cu ochi „de alexandrini", inclusiv G. Călinescu, care, explorând totul şi înţelegând mai mult decât contemporanii săi, a sfârşit prin a pune pe cântar lucrurile. Dar Eminescu nu trebuie „judecat" — zice C. Noica —, ci „cuprins". Cuprinderea ne-ar arăta că ceea ce este Goethe pentru germani este Eminescu pentru noi: „conştiinţa noastră mai bună". Să rămânem la aceste idei. De acord că Eminescu este conştiinţa noastră mai bună, la acest paragraf nici un superlativ nu este suficient de puternic, dar de ce crede C. Noica o eroare intenţia de a judeca însemnările rămase de la un mare poet? Şi, apoi, ce înţeles are verbul a *cuprinde* în critică în afara noţiunii de *judecată*? A judeca înseamnă, în fapt, a *cuprinde* dimensiunile unui fenomen şi orice *cuprindere*, încorporare, reprezintă o judecată. Suspiciunea de alexandrinism nu are, atunci, nici un rost când este vorba de G. Călinescu pe care, dealtfel, C. Noica îl preţuieşte (un articol se intitulează: *Ne-am odihnit în Călinescu*).

Rămâne însă nemulţumirea (şi aici eseistul are întru totul dreptate) faţă de superficialitatea cu care alţii au citit şi citesc aceste manuscrise. Ele trebuie privite în totalitate, numai lectura integrală poate da o idee despre adâncimea spiritului eminescian. C. Noica face această lectură din punct de vedere filozofic şi

rămâne uimit de ce află acolo. O magie, mai întâi, a „informului, a larvarului, a originalului“, o mare dorinţă de cultură şi o cultură chiar profundă, în mai multe domenii, deşi nu totdeauna bine articulată. Întâlnirea cu „informul“ eminescian poate fi însă „modelatoare“, şi C. Noica se gândeşte ce s-ar produce în lirica română dacă aceste foi ar fi puse sub ochii poeţilor noştri. Şi tot el dă răspunsul: „Gândindu-se la Socrate, oamenilor le-a fost ruşine, pur şi simplu, să-şi spună filozofi. Credem că la fel trebuie să te încerce sfiala în ţara lui Eminescu ori în ţările altor mari poeţi, să te numeşti poet“. Cât de naiv poate fi eseistul acesta învăţat! El nu cunoaşte psihologia poetului român! Sfios, poetul român, descumpănit în faţa spectacolului de cultură eminesciană? Dar de unde! Caietele au fost publicate fragmentar de mai multe decenii, poezia, proza lui Eminescu sunt în întregime imprimate în ediţii accesibile tuturor şi n-am observat nici o tulburare în rândurile poeţilor, nici o renunţare. Dimpotrivă, orgoliul explodează parcă mai zgomotos decât înainte, încrederea în valoarea proprie ia forme fanatice! Să-şi dea demisia 90% din poeţii noştri în clipa în care vor intra în contact cu acest exemplu de mare efort de cultură? Cât entuziasm, ce suflet liric şi neştiutor are C. Noica! Istoria literaturii noastre nu cunoaşte cazul nici unei demisiuni, nici atunci chiar când toate spiritele critice ale epocii au căzut de acord că un autor de versuri nu are talent. Insistenţa a fost, dimpotrivă, mai mare, vanitatea rănită şi-a accelerat pulsul. Nu s-a înregistrat apoi nici un caz de sinucidere din orgoliu literar. Exemplul lui Kleist n-a fost la noi molipsitor. Negaţia modelelor este mai comodă.

Trebuie să luăm atunci rândurile lui C. Noica ca metafora unei mari iubiri spirituale. Aceasta îl face să fie inclement. În nici o cultură — afară de caietele lui Leonardo — spune el — nu vom întâlni nişte însemnări atât de vaste şi de originale ca acelea din manuscrisele lui Eminescu. Caietele lui Valéry? E vorba acolo de „o umbră“, nu de un om adevărat (cum este la Eminescu). După

această comparaţie care, deşi flatează orgoliul nostru naţional, ne pune pe gânduri, urmează o fraza teribilă: „Valéry este omul care a onorat timp de 50 de ani Terra cu absenţa sa“. Tulburătoare rânduri! Şi nedrepte! Caietele lui Valéry sunt pentru critica europeană de azi o sursă de mare preţ, mai multe şcoli se revendică din ele, şi chiar şi altfel, în afară de orice considerent de metodă, notele lui Valéry arată un spirit extraordinar de fecund şi original şi nu este nici o exagerare a spune că el a înnoit modul de a gândi problemele spiritului. A onorat Terra timp de 50 de ani cu *absenţa* lui? Nu ştim, ce putem şti este că a însămânţat-o cu idei noi.

Mai de înţeles este în cartea lui C. Noica apropierea dintre Eminescu şi Leonardo da Vinci, în sensul că ideea o*mului universal* le este comună. Vorbind de acest ideal, eseistul aduce fatal în discuţie şi numele lui Goethe, teoreticianul modern al problemei. Admiraţia lui pentru Goethe se uneşte, ca şi în cărţile anterioare, cu negaţia cea mai categorică. O negaţie metodică, am spune, o negaţie plină de stimă, din raţiuni culturale, Goethe fiind spiritul suprafeţelor, nu al profunzimilor: „Dacă ar fi cinstit şi ar înfrunta întreg câmpul de căutare şi afirmare al poetului, ar regăsi poate experienţa făcută cu Goethe de cel care scrie aceste pagini. Ne-am spus că este ceva de neacceptat la Goethe; că e mult prea împlinit la suprafaţă, prea sigur de sine ca „ales al zeilor“; că, în fond, e lipsit de conştiinţă tragică sau de un sens mai adânc al umanului, iar în ce priveşte orizontul de cultură, el e străin de ceea ce avea să fie esenţial mai târziu: matematismul şi istorismul. Veacul al XIX-lea se împlinea tocmai pe aceste linii, iar cineva care refuză deschis istoria şi nu are înţelegere pentru matematici se condamnă în faţa noastră. Trebuie spus „anti-Goethe“.

Dure propoziţii, cum au fost scrise atâtea în veacul nostru despre omul de la Weimar. C. Noica are, repet, justificarea că îşi întovărăşeşte nemulţumirea cu o mare veneraţie faţă de cel care în ochii lui rămâne de-a pururi un exemplar „secretar al firii omeneşti“.

Revenind la Eminescu, C. Noica binecuvântează cantitatea cunoştinţelor şi pune din nou în faţa poetului român tânăr oglinda acestei conştiinţe vaste, avertizându-l: „nu există poet mare care să nu fie şi un mare om de cultură, unul al vredniciei, nu numai al învrednicirii“. Jocul de termeni de la sfârşit ne aminteşte că cel care a scris *Rostirea filozofică românească* nu şi-a abandonat tema. Eminescu devine un aliat spiritual, *caietele* constituie dovada unei pasiuni ce încearcă, la alte dimensiuni, şi pe eseist. Numărul mare de cuvinte cu sensuri azi uitate, expresiile scoase din cărţi vechi sau din vorbirea populară arată că Eminescu era un *semădău* de cuvinte, cel care *dă seama* de rostul şi înţelesul lor. Un citat, într-adevăr surprinzător din manuscrisul 2257, unde este vorba de „partea netraductibilă a unei limbi“, readuce pe prim plan problema limbii ca sursă a spiritualităţii noastre şi, prin aceasta, C. Noica revine la tema lui esenţială. Comentariile părăsesc terenul descripţiei, ideile iau înălţime, meditaţia dă ocol conceptelor mari. La această temperatură ipotezele cele mai îndrăzneţe sunt verosimile. Aceea, de pildă, despre *existenţialismul* lui Eminescu, descifrat în versul din manuscrisul 2254: „«Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit»: Ai putea vedea un întreg capitol din frământarea filozofică a omului modern, existenţialismul, prin prima jumătate a versului lui Eminescu — spaima împietrită; şi depăşirea existenţialismului, prin cealaltă jumătate — visul încremenit. Existenţialismul întreg se lasă regândit, într-un sens, prin formularea unei jumătăţi din versul lui Eminescu.“

Ideea existenţialismului se poate, desigur, discuta şi nu trebuie o argumentaţie prea întinsă pentru a o respinge. Ipoteza lui C. Noica este interesantă şi în alt chip. Vorbind de existenţialismul european, dezvoltat cu o jumătate de secol după moartea lui Eminescu, eseistul aduce în discuţie şi cazul lui Heidegger ca *filozof al fiinţei*, dând, indirect, o sursă a *Rostirii* sale: „Existenţialismul acesta avea dintru început un plus de adâncime faţă de cel francez: îşi punea problema omului nu pentru ea însăşi, ca în filozofia lui

Sartre, ci în urmărirea marii teme de întotdeauna a filozofiei: tema fiinţei. Heidegger a păstrat, ca atare, tot timpul prestigiul filozofiei, spre deosebire de existenţialismul francez. S-a confruntat cu filozofii cei mari ai trecutului, a privit veacul nostru şi problemele lui de sus şi, în timp ce Sartre scria nenumărate pagini de filozofie, literatură şi revuistică, Heidegger tăcea, sau încerca să arate care e sensul metafizic al tăcerii, şi el îşi vedea, undeva, pragurile; dar a înţeles să intre în boicot: a boicotat opinia publică, refuzând să editeze până astăzi volumul II din *Fiinţă şi timp* sau ceva de ordinul lui, sub cuvânt, pare-se, că lumea nu e coaptă spre a-l înţelege — şi boicotează într-un fel istoria vie, întorcând capul de la revoluţia tehnico-ştiinţifică sau dându-i înţelesul unei răsuciri a omului, iar nu cel al unei împliniri a lui."

Rândurile acestea spun mult, am impresia, şi despre cel care, scriind despre naşterea *fiinţei româneşti,* n-a scăpat prilejul să atragă atenţia asupra *demoniei maşinii* şi a primejdiei pe care o reprezintă, sub presiunea industrializării societăţii capitaliste, *unidimensionarea omului* (după formula cunoscută a lui Marcuse). Logosul şi fiinţa reprezintă două noţiuni fundamentale şi în filozofia lui C. Noica atât de apropiată, prin fantezia şi limbajul ei, de creaţia critică. *Eminescu* său este o pledoarie pentru omul total, omul universal, acela care desface orizonturile şi trăieşte în ambianţa arhetipurilor (capitolul despre Archaeus este unul dintre cele mai substanţiale din carte).

Scrise întâi pentru presă, articolele repetă uneori ideile sub alte metafore, ca şi punctele de referinţă. E mult a spune că C. Noica aduce „un Eminescu nou", e mai corect a recunoaşte că el citeşte cu un ochi de profesionist nişte foi peste care au trecut atâţia alţii şi descoperă laturi pe care nu le-a observat nimeni. Noica nu corectează pe G. Călinescu, atrage numai atenţia asupra valorii întregului şi pune mai bine în lumină încercarea poetului de a supune gândirii fecunde materia săracă a limbii. *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti* nu este

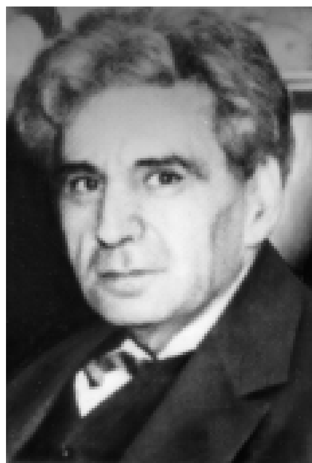
o carte de ştiinţă, nu-i nici o carte propriu-zis de critică, este doar (şi este oare puţin?) o meditaţie gravă în faţa unor însemnări care ascund misterul formării unui mare spirit. Noica crede, cu o vigoare intelectuală nouă, că acesta este *omul total* al culturii noastre, modelul etern, arhetipul. Fanatismele pe care le descoperim în aceste pagini vin dintr-o abandonare conştientă a spiritului critic în faţa cuiva care „n-a voit să fie al doilea“.

C. Noica a editat şi traducerea lui Eminescu din Kant (M. Eminescu: *Lecturi kantiene*, Ed. Univers, 1975) şi a scris nişte pagini substanţiale despre Brâncuşi, prezentat, dealtfel, şi în *Rostirea filozofică românească*. Noica este, indiscutabil, cel mai bun eseist, în latură filozofică, pe care îl avem de la Blaga încoace.

CUPRINS

G. CĂLINESCU

1899—1965



G. Călinescu şi-a creat un concept de roman pe care romanele sale îl justifică numai în parte. Tânăr, recomanda (1932) o proză de atmosferă modernă şi scrie, în acelaşi timp, un roman de factură lirică *(Cartea Nunţii)*, mai târziu propune formula balzaciană pe care *Enigma Otiliei* (1938) o respectă numai în parte. *Bietul Ioanide* (1953) şi *Scrinul negru* (1960) depăşesc şi această tehnică epică într-o direcţie pe care critica a explicat-o în chip diferit. Mulţi consideră că fundamental şi permanent la G. Călinescu este clasicismul, definit într-un eseu şi aplicat, punct cu punct, în romane. Paul Georgescu face o demonstraţie în acest sens (*Polivalenţa necesară*, 1967), dovedind că programul clasicist din *Cartea Nunţii* este continuat, îmbogăţit, dar niciodată părăsit în cărţile ulterioare. N. Balotă (*De la Ion la Ioanide*, 1974) consideră, dim-

potrivă, că esenţială la G. Călinescu este „umoarea ludică“ şi că înscrierea romanelor în formula clasicismului este posibilă „doar printr-o lărgire nemăsurată a acestui concept“. Şi impresia, mai veche, a lui Al. Piru este că optica din *Enigma Otiliei* este depăşită printr-o „formidabilă imaginaţie umoristică“. Alţi comentatori apropie pe G. Călinescu din *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* de Thomas Mann şi, în genere, de romanul modern de tip intelectual preocupat de condiţia creaţiei, însă nici această filiaţie nu este pe placul tuturor. Modelele sunt căutate atunci în altă parte (Petronius, Rabelais etc.) cu încheierea că G. Călinescu a scris o carte (e vorba îndeosebi de *Bietul Ioanide*) care nu seamănă, prin tehnică şi viziune, cu nici o altă scriere din literatura română.

Părerile nu se potrivesc nici în ceea ce priveşte viziunea romanelor. O parte a criticii (Ov. S. Crohmălniceanu, N. Balotă, S. Damian etc.) e de părere ca G. Călinescu n-are sentimentul tragicului, esenţiale fiind la el caricatura, grotescul baroc, burlescul. Paul Georgescu observă, totuşi, că în *Bietul Ioanide* mor şapte personaje şi că „tragicul călinescian rezultă din conceperea caracterului ca destin“ (vol. cit.). Nu departe de acest punct de vedere se situează şi Ion Vlad (*Romanul românesc contemporan*, 1974): „*Bietul Ioanide* e un roman al tragismului existenţei“.

Ce gândea G. Călinescu despre toate acestea putem deduce dintr-o scrisoare din 18 februarie 1950 adresată lui Al. Piru şi publicată de acesta în *Gazeta literară* din 17 martie 1966: autorul a voit să scrie „un roman de analiză palpitant“ în care toţi eroii au, intenţionat, probleme de conştiinţă şi o concepţie despre univers. *Politicul* lipseşte cu desăvârşire din proiectul cărţii, iar când documentul politic există „e doar un mijloc de a surprinde şi a studia reacţiunile unei generaţii sedentare, absorbite în cultură (Ioanide, Hagienuş etc.), a vedea cum trăiesc spiritele academice timpurile furtunoase“. Tehnica epică nu interesează în chip special pe prozator. Studiind fiinţa morală a indivizilor, el nu neglijează

epicul, şi foloseşte uneori caricatura în scopul de a pune în valoare pateticul, sublimul, pastoralul. Căci, spune într-un loc G. Călinescu, dând o indicaţie posibilă despre structura romanului: „Arta e prin definiţie o şarjă într-un fel sau altul, tragic sau bufon. Nu există un indicator care să ne arate precis linia normală a fenomenului".

Scrisoarea citată este un document de primă importanţă, totuşi unele precizări ne pun pe gânduri. Ignoră G. Călinescu politicul, socialul, evenimentul într-un roman unde este vorba de o mişcare politică, de asasinate, ascensiuni şi căderi sociale, este erosul tema esenţială a cărţii, cum iarăşi prozatorul mărturiseşte?! Luând în serios confesiunile scriitorului, N. Manolescu decide că *Bietul Ioanide* „nu e un roman social, nu e romanul unei epoci istorice, dar o scriere cu caracter abstract, un fel de *conte philosophique*"*. Alţii, acceptând caracterul social al cărţii, îi contestă profunzimea şi justeţea viziunii asupra istoriei politice, admiţând că G. Călinescu a compus doar o galerie de fine portrete satirice nelegate între ele printr-o idee epică mare. În felul acesta, toate propoziţiile critice au fost pronunţate şi cine caută să se instruiască pe această cale în privinţa romanului rămâne stupefiat aflând că: 1) G. Călinescu are şi nu are în acelaşi timp sentimentul tragicului; 2) a scris şi n-a scris un roman social; 3) este şi nu este clasicist şi 4) fiind în ochii unora profund şi fundamental, rămâne în ochii altora superficial şi himeric.

Adevărul este că G. Călinescu şi-a făcut în privinţa romanului un program bazat în mare parte pe ideile realismului din secolul al XIX-lea la care adaugă ideea de clasicitate văzută în sensul lui Valéry: o conştiinţă critică în interiorul creaţiei. Clasicul ar fi, în acest caz, un creator care observă şi se observă în spirit critic. Balzacianismul este programatic în *Enigma Otiliei*, totuşi, studiind cartea în raport cu acest concept, observăm că unele elemente nu concordă, creaţia modifică proiectul teoretic, structurile mo-

* *Prelegeri de literalură română contemporană*, Buc., 1974, p. 183.

rale tradiţionale (avarul, ambiţiosul) trăiesc pe alt registru afectiv. Noutatea ar fi că G. Călinescu scrie un roman balzacian având, critic, conştiinţa balzacianismului, ceea ce presupune o detaşare de obiect şi o incapacitate de a trăi patetic şi plenar în alte personaje, de a se transpune, cum se spune, în altă psihologie. Ironia, factor important în acest proces, permite introducerea unor structuri noi (cum este aceea a grotescului) într-o schemă narativă deliberat realistă. Numărul acestor rupturi în coerenţa epicului este sporit în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*, cărţi construite printr-o adiţiune de formule ce nu mai corespund, decât foarte vag, noţiunii de clasicism. A le judeca în funcţie de un concept teoretic este totdeauna riscant, opera fiind deseori altceva decât proiectul ei. Schemele în artă sunt făcute pentru a fi trădate. Clasicismul este un concept estetic larg pe care G. Călinescu îl foloseşte şi-l modifică în funcţie de substanţa cărţilor sale. Un număr de principii privitoare la roman vin de la Balzac, Flaubert şi, în genere, de la realiştii francezi, modele pentru G. Călinescu ale genului. Curios, criticul care întoarce de atâtea ori spatele vechilor convenţii ale literaturii admite greu în privinţa romanului înnoirea structurilor. E cunoscută remarca lui despre balzacianismul lui Proust. Esenţial (şi etern) în roman ar fi, aşadar, observaţia, nu *schema, proiectul* — simple tuburi goale trecute de la o literatură la alta. G. Călinescu rămâne din acest punct de vedere un „tradiţional“: romanul este *povestirea unei aventuri* şi are ca scop să fascineze cititorul prin pasiunile, ideile, evenimentele şi peripeţiile vieţii, în timp ce un autor modern, înfăţişând *aventura unei povestiri*, îşi propune să trezească pe cititor şi să-l oblige la o lectură productivă a textului.

Despărţirea aceasta este însă înşelătoare, cel puţin în cazul lui G. Călinescu, spirit sintetic, cu o filozofie ce îşi are rădăcina în neliniştea modernă, *grec* (a fi elin este bovarismul lui), adică creator, observator al vieţii morale din unghiul unei mizantropii pozitive. Acuitatea reflecţiei şi modul aproape brutal de a ataca ideea

pe faţă fac din G. Călinescu un spirit foarte modern. În roman el *nu are răbdare* şi nu acceptă umilinţa de a supune la obiect. Nu este, cu alte cuvinte, un analist pur. Autorul *Bietului Ioanide* are totdeauna ceva de spus, tema lui este mai importantă decât temele personajelor, vocea naratorului este mereu la suprafaţă, niciodată în subsolurile textului. G. Călinescu reprezintă, în fond, un fenomen de *sincretism*, arta lui romanescă (fals obiectivă) se constituie din sinteza mai multor formule (şi, cazul *Scrinului negru*, chiar „anomalii") narative. De aici vine impresia de vechime şi, în acelaşi timp, de radicalitate modernă, de convenţie şi contestare (prin ironie) a convenţiei.

* * *

Bietul Ioanide debutează cu o frază ce parafrazează începutul unui roman celebru: „Când Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau sa se-ntâlnească la *cinci* (s.n.) la ceaiul oferit de Safarian Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemenţă crescândă". Ioanide ar trebui, deci, sa iasă la *ora cinci*, ca şi cunoscuta marchiză, dar nu iese, sau iese, dar mai târziu, punând în calea acestei deschideri romaneşti tradiţionale o serie de obstacole (pretexte) ce dovedesc plăcerea de a complica o schemă epică previzibilă. În acest stil „farci", plin de incidente şi digresiuni, amestec de patetism livresc şi ironie erudită (stil *baroc mirific!*) este scrisă întreaga carte. Nota burlescă, existentă şi în teatrul lui G. Călinescu, nu tulbură totuşi fondul serios al romanului care, în termeni simplificatori, s-ar putea spune că se ocupă de condiţia creatorului şi, prin implicaţiile spirituale ale subiectului, de mitul creaţiei. Autorul însuşi face trimiteri în text (şi reia observaţia în scrisoarea citată înainte) la Meşterul Manole, eroul cunoscutei balade. Arhitectul Ioanide ar fi, dar, creatorul modern care pentru a fonda opera eternă trebuie sa accepte sacrificiul operei lui lumeşti. În baladă e vorba de soţie şi de pruncul nenăscut, potenţial, în

Bietul Ioanide cei jertfiţi sunt copiii, Tudorel şi Pica. Comparaţia nu trebuie dusă prea departe, pentru că drama se petrece în planuri diferite. Sacrificiul este în baladă un act voluntar, un legământ crud cu destinul, în *Bietul Ioanide* pierderea copiilor este mai degrabă un act de penalizare din partea istoriei, consecinţa unui determinism: pentru că ignoră evenimentul, accidentalul, trăind în iluzia creaţiei absolute, arhitectul se dezinteresează de educaţia copiilor săi şi-i pierde — la propriu — în nişte împrejurări tenebroase. Mitul, dacă există, are în roman o implicaţie mai ales morală.

Problema creaţiei ca mod de existenţă rămâne totuşi în primul plan al cărţii. În *Bietul Ioanide* majoritatea personajelor sunt ca în proza lui Gide şi Huxley nişte profesionişti ai ideii, modul lor de a exista este acela de *a crea*. Toţi pregătesc o operă monumentală, au proiecte grandioase, a încheia *opera capitală* este preocuparea lor de căpătâi. Pomponescu lucrează la „catedrala neamului“, Gonzalv Ionescu urmăreşte în stil poliţienesc lucrările de specialitate pentru a-şi completa bibliografia ştiinţifică (opera este, în acest caz, un simbol derizoriu), Hagienuş e doctor în limbi orientale, descifrează inscripţii şi are în vedere lucrări importante de sinteză pe care, bineînţeles, nu le termină niciodată. Emil Conţescu lucrează fără grabă la un ierbar colosal denumit *exicatum*, Panait Sufleţel întocmeşte un corp de inscripţii latineşti privitor la Dacia, aflat, iarăşi, în stare de proiect... Nefiind creator, ci negustor, Safarian se mulţumeşte să adune opere de artă, e, cu alte cuvinte, un colecţionar priceput şi inspirat, *opera* lui se măsoară prin numărul mare de covoare orientale, sfeşnice şi tablouri. *Monumentul ştiinţific* este, deci, obsesia tuturor, dar cu excepţia lui Ioanide nici un alt personaj nu trece de faza de proiect. Hagienuş, Sufleţel, Gulimănescu, Gaittany, Gonzalv, Ionescu, nu lipsiţi de pricepere în disciplina lor, instruiţi şi erudiţi, sunt, intelectualiceşte, sterili, incapabili să ajungă la sinteză şi creaţie. G. Călinescu îi sancţionează şi altfel, făcând din ei nişte indivizi lipsiţi

de imaginaţie, fricoşi şi oportunişti, simple *măşti* într-un spectacol de tragi-comedie. Singurul care trăieşte pe toate planurile condiţia creatorului este Ioanide, personajul privilegiat al romanului.

Ioanide domină în toate chipurile romanul, celelalte personaje nu există decât pentru a marca prezenţa sau absenţa arhitectului definit de autor ca „un mistic patern". Mistic Ioanide nu este, iubirile sale sunt foarte lumeşti, singura lui credinţă transcendentală este creaţia pe care o realizează parţial în mici construcţii utilitare. Lipsa de austeritate în plan moral s-ar datora acestei obligaţii de a face lucruri mărunte mai prejos de posibilităţile lui (un *chalet*, un cavou, reparaţii de case vechi), când fantezia lui imaginează oraşe în stil grecesc.

Justificarea este curioasă, argumentele nu sunt totuşi de ignorat. Arhitectul crede că oraşele noastre nu au stil şi că omul crescut într-un cartier mizerabil dominat de case cu o înfăţişare barbară e mutilat spiritualiceşte. Nici casele ţărăneşti nu plac lui Ioanide, totul fiind mic, improvizat, fără sentimentul duratei. De aici vine impresia unei civilizaţii precare: „Civilizaţia noastră e făcută pentru a fi purtată oricând pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră peste piatră şi a întemeia ceva solid. Dacă mă năşteam în Ilinois sau în Cambogde ai fi auzit de mine." Obsesia lui Ioanide e, deci, *stilul* şi toate proiectele lui tind să sugereze sentimentul de forţă şi demnitate umană. Admiţând principiul „cetăţii radioase", contestă totuşi pe Le Corbusier pentru geometrismul lui sever. Ioanide vrea să fie un „grec" nutrit (anacronism semnificativ) de spiritualitatea Renaşterii. Când primeşte comanda unei primării într-un cartier bucureştean se gândeşte s-o construiască în genul Campanillei din piaţa San Marco. Biserica însoţitoare e proiectată ca o construcţie masivă de tendinţă neoclasicistă cu elemente de revoltă păgână („joc gratuit de linii severe").

Personajul se defineşte astfel nu numai prin viaţa lui morală, ci, fiind om de artă, şi prin gustul şi concepţiile lui estetice. Pentru proza românească, timidă când e vorba de viaţa ideilor, modul

acesta de a caracteriza individul este nou şi profund. G. Călinescu a intuit bine că personalitatea omului modern nu poate fi separată de ideile pe care le cultivă şi care-i ordonează, ca profesionist, existenţa. Curiozitatea în *Bietul Ioanide* e de a le afla în stare pură, netrecute, cum se cere de obicei, prin psihicul personajului. Ioanide gândeşte şi trăieşte în lumea abstracţiunii ca într-un regim normal de viaţă, a emite un paradox, a complica mental adevărurile simple e modul lui de a fi. Mitică sau Costică discută politică la cafenea, întreaga lor individualitate se relevă în această conversaţie, Ioanide face în compania lui Butoiescu-Botticelli consideraţii despre stiluri şi împarte oamenii în *metafizici* şi *fenomenali*. E mai puţin personal, caracterizant modul acesta de a concepe existenţa şi a te manifesta ca individ într-o lume plină de relaţii? În romanul tradiţional de analiză (de la *Adolphe* până la *În căutarea timpului pierdut*) personajele au timpul şi mijloacele intelectuale de a se observa; a descoperi adâncimile şi complicaţiile psihologiei e preocuparea lor esenţială. Intelectul e un vehicul, rareori obiect de studiu. Pentru a pătrunde în roman, ideile trebuie să îmbrace totdeauna o haină morală şi să stea, prudente, în spatele faptelor psihice. Proza modernă înlătură această vasalitate, spiritul poate trece în primul plan al analizei, drama ideologică e tot atât de semnificantă ca şi o dramă de ordin moral. G. Călinescu nu separă total cele două planuri, lângă *tema creaţiei* el introduce şi erosul ca formă de manifestare existenţială a personajului, însă şi în acest plan punctul de vedere al creatorului triumfă. Dragostea e câmpul unde se manifestă disponibilităţile omului de excepţie, socotit din această pricină amoral de ceilalţi pentru că se abate de la legi. Însă Ioanide (şi, evident, autorul lui) judecă faptele estetic, *amoralitatea* nu e decât atitudinea de detaşare (libertatea) geniului. G. Călinescu reia aici formula prozatorilor esteţi pentru care viaţa morală nu e decât terenul de experienţă a frumosului refractar faţă de norme.

Mişcarea epică a romanului conduce spre această idee. Ioanide nu e nici tânăr, nici bătrân, s-a fixat într-o fizionomie fără vârstă

şi, fiind obsedat de monumentele pe care vrea să le ridice, nu ignoră frumuseţile simple şi trecătoare. E căsătorit şi are pentru soţia lui, Elvira, o stimă plină de cordialitate, ceea ce nu-l împiedică să trăiască mici aventuri în afara casei, cu justificarea că artistul caută în varietate un ideal unic şi absolut. Spiritele cultivate simt o cutremurare când îl văd, modul lui de a se purta („patern şi curtizanesc") face bună impresie, femei din generaţii diferite şi-l dispută. Sultana, fiica lui Saferian, îl iubeşte focos şi revendicativ, vrea să fugă cu el în Egipt, dar, scandalizat de a fi îndepărtat de familie, arhitectul refuză. Ioana-Indolenta e rece şi pasivă, Erminia e logodnica veşnică, ea iubeşte şi aşteaptă 25 de ani fără speranţă, în fine, Elvira, soţia, are faţă de Ioanide o afecţiune transcendentă. Când un indiscret, Gonzalv Ionescu, dezvăluie infidelităţile arhitectului, Elvira e rău impresionată şi expediază pe imprudent. Ea trăieşte cu modestie în umbra bărbatului şi-i iartă, dumnezeieşte, abaterile. „Ce om superior", declară ea. Ioanide are, la rândul lui, un sentiment statornic faţă de Elvira, simbol al familiei. Toate aceste aventuri în stil cam apaş (reluăm expresia unui personaj) nu constituie decât pretexte pentru studiul, în chip stendhalian, al psihologiei în raport (sau prin oglinda) unui sentiment fundamental. Prin Erminia, G. Călinescu dă, de pildă, o fizionomie a fetei bătrâne, fixată într-o pasiune ce se goleşte, odată cu trecerea anilor, de conţinutul ei arzător, dezechilibrant. Logodnica mistică devine o confidentă care discută cu înţelegere aventurile bărbatului şi-i pune, cu inocenţă, sub pat oala de noapte peste care a aşezat o broderie fină. Sultana e ipostaza pasiunii agresive, ascendenţa ei arabă (G. Călinescu introduce aici ideea fondului temperamental al rasei) o împinge spre manifestări de o mare ardoare posesivă, după care, potolită, se căsătoreşte din interes şi devine bisericoasă şi inclementă moral. Prin Ioana, prozatorul exemplifică ideea lui Gide despre feminitatea amorală. Cu ea Ioanide trăieşte marital într-o locuinţă din incinta şantierului, însă aventura nu poate să dureze. Indolenta calcă pe nervi pe ar-

hitect prin modul ei nesimţitor, comod de a se purta. Despărţirea este iminentă şi femeia trece senină şi indiferentă în braţele lui Pomponescu, adversarul lui Ioanide.

Se poate deduce de aici că şi pentru G. Călinescu femeile au numai temperament, nu şi caracter. Elvira constituie o excepţie, însă, să nu uităm, Elvira întruchipează pe Junona, adică familia, pasiunea conjugală. Pentru ea, instabilul Ioanide are un cult, într-o discuţie cu devotata Erminia, el face deosebire dintre *femeie* (iubită) şi *soţie*, relevând rolul social şi moral al celei din urmă: „iubita ca atare e imaterială, rostul ei este de a converti energiile spirituale ale omului, soţia e altceva: ea e un sanctuar despre care bărbatul nu se destăinuie în public. Femeia de care îţi vorbesc e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător. Un rapt, o inspiraţie, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sunt inedite şi ochiul e mereu solicitat de inedit...“. Teoria mulţumeşte pe Erminia care acceptă şi ea ideea că misiunea cea mai de preţ a femeii este să respecte şi să stimuleze pe bărbatul de merit fără să-l terorizeze cu obsesiile ei.

E greu de dedus de aici o concepţie măi profundă despre dragoste. Ideea familiei ca instituţie sacră şi a bărbatului care „caută mereu altceva“ nu tulbură prea mult tradiţia, solidă şi complice la acest punct. Nu trebuie luate, cred, prea în serios aceste disocieri în jurul erosului, rostul lor în roman e mai degrabă acela de a justifica latura lumească a creatorului, aproape auster, altfel, dacă judecăm faptele moral. Căci, cu excepţia episodului Indolenta, nimic nu e scandalos în comportarea arhitectului. Infidelităţile lui sunt nişte jocuri fără urmări grave. În raport cu romanele balzaciene, unde iubirile devastatoare nu ţin seama de nici o normă, *Bietul Ioanide* e un roman aproape cast. Destrăbălările acestui Don Juan al arhitecturii se petrec în afara capitolului citat, pe plan spiritual, vorbele o iau înaintea faptei care, în forma vulgar comună, este respinsă. Dragostea e pentru Ioanide o formă a vanităţii virile, o demonstraţie de forţă de seducţie, necesară, crede

el, creaţiei. Teoria va fi larg expusă în *Scrinul negru*, unde orgia erotică (imaginară) capătă alte dimensiuni. Un lucru este sigur: un observator rece şi impersonal al sentimentului erotic, G. Călinescu nu este în *Bietul Ioanide*. Femeia e luată ca punct de plecare în studiul altor laturi ale psihologiei (celibatul, femeia care îmbătrâneşte, femeia în stare de erupţie a simţurilor) sub forme de obicei negative. Indolenta e, în fond, o femeie uşoară şi frigidă, copie deteriorată a feminităţii reci, nordice, Sultana e o negustoreasă aprigă, cu sângele în flăcări, căzută repede în manii burgheze, totalitare. Romancierul o va discredita definitiv în *Scrinul negru*, înfăţişând-o mare şi diformă, cu mustăţi care-i ameninţă buzele late şi unsuroase. Alte femei, ca madame Farfara, Smărăndăchioaia sau cele două Pomponescu, mama şi soţia, când nu intră în categoria fără speranţă a babelor, cad cu siguranţă în aceea a colportoarelor, foarte prolifică în cărţile lui G. Călinescu. Dar prozatorul tulbură încă o dată lucrurile aducând în discuţie un alt personaj, Pica, pentru a ilustra iubirea paternă, lângă cea curtizanescă, exerciţiu analitic şi spaţiu de recreaţie spirituală pentru creator.

* * *

Există, aşadar, un Ioanide *curtizanesc* — adorat, solicitat de femei, conştient de puterea lui de seducţie şi, prin aceasta, narcisic şi superficial senzual în limitele, totuşi, unei decenţe funciare, şi un alt Ioanide, al *subtextului*, bun familist, sentimental patern, îndrăgostit de Pica, fiica lui, imagine a juvenilităţii pure şi eterne. Cel dintâi trăieşte la suprafaţa rândurilor şi umple romanul cu povestirile lui cam *mexicane*, simple scorniri cele mai multe, preocupat în orice caz peste marginile îngăduite unui creator adevărat de succesul monden. Fixat într-o fizionomie asemănătoare cu aceea a lui D'Anunnzio (sugestia atitudinii *estete* este şi în acest chip avansată), arhitectul vrea să exceleze în toate, simpla lui apariţie în societate tulbură conştiinţele şi schimbă cursul conversaţiei. Femeile de faţă se regrupează în jurul „impecabilu-

lui Ioanide“, care, pentru a boicota moda şi a evita complexul părului cărunt, se rade pe cap. Amănuntul nu diminuează forţa de iradiaţie a bărbatului, prietenii ca şi duşmanii îl găsesc remarcabil în toate. „Ce om original!“ mărturiseşte Angela Valsamaky. „Ioanide epicureu — strigă cu o ciudă plină de admiraţie Panait Sufleţel — Ioanide umblă după femei. El e Ahile în veşnică expediţie erotică, filozoos, iubitor de viaţă“...

Paginile care narează toate acestea sunt cele mai superficiale din roman, o impresie stăruitoare de neautenticitate îşi face loc pe măsură ce citim, amuzaţi, fermecaţi chiar de limbajul superior metaforic al cărţii, comentariile naratorului despre isprăvile erotice ale lui Ioanide. O ironie abil strecurată în text ar fi ridicat prestigiul acestor pagini şi ar fi întărit nota de teatralitate (ingenuă sau voită) a personajului. Geniul este distrat, spune enormităţi pentru a stârni protestul spiritului comun, geniul nu respectă eticheta, politeţea, bunul-simţ burghez şi, prin aceasta, el stârneşte ura unor indivizi mediocri şi disciplinaţi ca Pomponescu, geniul, pe scurt, se joacă, participă la un spectacol în care toţi, buni şi răi, iluştri şi obscuri, intră în cele din urmă. Rolul lui este de a agita, prin contestarea locurilor comune, spiritele dispuse să ia existenţa aşa cum este, în spiritul unei comode fatalităţi. Un accident vestimentar (căderea unui nasture de la cămaşă) este pentru Ioanide un prilej de protest cosmic: nu vrea sa iasă din casă la ora cinci, pentru a participa la ceaiul de la Saferian, deoarece excesul de iarbă din curtea negustorului de covoare îi trezeşte imaginea extincţiei şi, prin asociere, a cimitirului (geniul are oroare de expansiunea vegetalului, ameninţare eternă pentru marile monumente); alt argument ar fi că Saferian serveşte totdeauna ceaiul în ceşti preistorice (geniul are teamă de lucrurile vechi, ele deşteaptă ideea dispariţiei civilizaţiilor, idee, iarăşi, inacceptabilă pentru un arhitect care construieşte cu sentimentul eternităţii în faţă); intrarea cu coloane de tencuială nouă face, apoi, rău lui Ioanide; aceasta vrea să spună că trăim în provizorat, suntem

mereu la început, n-avem tăria de a duce proiectele până la capăt, ridicăm numai până la acoperiş, ceea ce e demoralizant pentru un constructor care gândeşte la marile stiluri revelate în opere finite, perfecte. Refuzul de a vizita pe Saferian e, în fine, justificat de arhitect prin imposibilitatea de a contempla apusul soarelui. Crepusculul îi dă sentimentul că trăim pe o mărgea rotitoare, şi ideea de a ridica monumente pe o planetă instabilă e pentru un arhitect de neacceptat. Supărările dintre Ioanide şi Elvira au, tot aşa, o notă de simpatică farsă, Ioanide observă îngrozit că muştele au depus impurităţi pe un lampadar şi trage la răspundere pentru această faptă pe M-me Ioanide prelungind supărarea săptămâni întregi după care, uitând incidentul, trece la un regim normal de relaţii, până când un nou amănunt derizoriu (solicitarea unei lămâi cumpărate cu o lună în urmă, de pildă) trezeşte noi valuri de suspiciuni. *Geniul*, vrea sa spună autorul, e gratuit, iritaţiile lui sunt neînţelese, cauze mărunte, ilare determină uneori fabulaţii enorme.

Câtă vreme lucrurile rămân pe acest plan imaginar personajul este simpatic, gesturile lui nefireşti sunt acceptate de cititor, atras el însuşi intr-un spectacol de idei paradoxale, spuse cu o prefăcută ingenuitate. Faptele se tulbură îndată ce această complicitate dintre personaj şi lector, lipsită de suportul ironiei, dispare. Autorul nu mai face nici un efort pentru a menţine treaz acest interes, gesturile personajului devin din ce în ce mai puţin verosimile. O enormă acumulare de excentricităţi ridică un semn de întrebare asupra sensului şi profundităţii *spectacolului.* Creatorul (Ioanide) face gesturi nedemne de condiţia lui, pasiunile lui lumeşti sunt prea facile, latura *curtizanescă* a personalităţii începe să umbrească pe cealaltă, mai profundă, de ordin spiritual. Nu *amoralismul,* de care s-a scandalizat critica, supără în *Bietul Ioanide*, ci absenţa de la un punct al naraţiunii a unui spirit de verosimilitate în ordinea faptelor. S-a făcut observaţia că, fiind un roman de idei, şi nu un roman psihologic sau social, *Bietul Ioanide* nu implică problema obiectivităţii şi a coerenţei psihologice. Eroare. Orice proză, chiar

şi cea fantastică, respectă o coordonare a planurilor şi nu contrazice în chip absurd raporturile normale ale existenţei (cazul literaturii absurdului este special). Nuvelele lui Poe sunt construite prin exacerbarea deducţiei raţionale. Fantasticul modern (*Stăpânul inelelor,* capodopera lui Tolkien, e un exemplu) instalează un mecanism de determinări raţionale într-un univers utopic. Nu e, apoi, adevărat că *Bietul Ioanide* e în afara preocupării de studiu psihologic. Interesul pentru resorturile vieţii interioare este la tot pasul subliniat în roman, şi în acest caz o elementară coordonare între faptele aceluiaşi personaj trebuie să existe şi ea există, realmente, în multe planuri ale naraţiunii, dându-i coerenţă şi soliditate. Impresia că *jocul* a devenit arbitrar şi că prozatorul nu mai ţine în nici un fel seama de legile epicii apare, încă o dată, în expansiunile erotice ale lui Ioanide. Ingenuitatea geniului dispare, spectacolul devine, prin juxtapunere de fapte bizare, incredibile, o bufonerie lipsită, prin absenţa spiritului critic, de subtilitate. Ioanide *curtizan* e, să spunem limpede, cam farfaron, geniul ia fără voia prozatorului înfăţişarea unui *miles gloriosus* rătăcit în saloanele bucureştene. Pe scurt, *creatorul* îşi trădează tema, geniul începe să fie suspectat de frivolitate, personajul pierde, prin acumularea de sublimităţi, identitatea literară atât de viu marcată la alte nivele ale romanului.

Erosul, avea dreptate Schopenhauer, este şi pentru geniu un adversar primejdios. El deregleză totul, răstoarnă ierarhiile valorilor şi stimulează la om sentimente inferioare, ca trufia, narcisismul, frivolitatea. G. Călinescu dă însă noţiunii mai multe accepţii. Surprinzătoare este aceea a paternităţii. Ioanide, curtizanul încercat de demonul vanităţii, ar fi în realitate un părinte îndrăgostit de fiica lui, Pica, în care concentrează toate nuanţele iubirii. Sultana intuieşte la arhitect „profunda rană paternă“ şi se retrage consolându-se cu pozitivul şi mediocrul Demirgian. Introducând această perspectivă, G. Călinescu readuce romanul la tema lui fundamentală, creaţia, şi prin aceasta cartea revine la tonul ei

profund. Arhitectul are doi copii, Tudorel şi Pica, de a căror formaţie morală nu se îngrijeşte, considerând că personalităţile se structurează singure în libertatea unei ambianţe pozitive. Un creator nu se cade să umble cu nuiaua în mână şi să admonesteze la fiece pas abaterile copiilor. Copiii cresc mari şi sunt atraşi într-o mişcare politică de dreapta care contestă, între altele, generaţia lui Ioanide căzută în paralizie morală din cauza excesului de cerebralitate. S-ar profila, atunci, cunoscutul conflict intre generaţii. G. Călinescu nu insistă, totuşi, în acest sens, neînţelegerea dintre Ioanide şi copiii săi implică o chestiune mai profundă. Tudorel a ajuns un „carbonaro" şi se lasă bătut cu vergeaua pe spate pentru vina de a nu fi fost discret, participă la un asasinat politic (uciderea inofensivului profesor Dan Bogdan) şi este trimis în faţa plutonului de execuţie. Pica se îndrăgosteşte de „un Mirabeau de Dunăre", Gavrilcea, individ tenebros cu o faţă ciuruită de vărsat, căpetenie legionară. Pus la curent, Ioanide intervine, închide pe tânăra înflăcărată în odaia devotatei Erminia; inutil, Pica fuge şi se refugiază cu Gavrilcea într-un cavou la Bellu, nu altul decât acela construit de arhitect pentru Hagienuş. Fata cade răpusă de gloanţele poliţiei în timp ce Gavrilcea se retrage. Moartea copiilor trezeşte în Ioanide simţul paternităţii, şi la temelia bisericii pe care el o construieşte are sentimentul de a zidi, ca Meşterul Manole, umbra Picăi şi a lui Tudorel. Simbolul e străveziu şi, cum procedează şi în alte privinţe, prozatorul îl explicitează: „Gluma semiserioasă făcută de Ioanide cu privire la templul pe care nu s-ar fi dat înapoi să-l construiască pentru Ioana se transforma într-o intenţie precisă cu privire la Pica, printr-o deplasare de la profan la sacru. Ioanide realiza mental dubla viziune a femeii din *Amor sacro e amor profano* de Tiţian, oprindu-se acum la imaginea pudică".

Lângă mitul creaţiei stă, aşadar, din nou mitul erotic. Ioanide ar fi vrut să ridice un templu în onoarea Indolentei (simbol al amorului profan, curtizanesc) şi sfârşeşte prin a zidi, cu adevărat, o biserică în care îngroapă imaginea iubirii sacre şi purificate pen-

tru Pica. Substituirea tulbură, şi G. Călinescu, care nu lasă nimic nelămurit, face o trimitere la Freud pe care îl tratează de „mare dobitoc“: „o fiică sărutând pe tatăl său îl răpeşte de pe solul fiziologiei, aducându-l la sentimentul de gravitate paternă“. Analogia neinspirată şi judecata dură se opresc aici, romanul începe să fie dominat din nou de tema creaţiei. Moartea nu schimbă, în fond, nimic în mentalitatea lui Ioanide, singura deosebire este că arhitectul, ratând ca părinte, încearcă să se realizeze în planul creaţiei. Aici îl aşteaptă însă alte încercări. Biserica pe care o construieşte trezeşte invidia şi protestul lui Pomponescu şi al grupului său, şi o broşură publicată ad-hoc (aluzia la reacţia pe care a stârnit-o apariţia *Istoriei literaturii române* e limpede!) arată pe Ioanide ca profanator al spiritului naţional şi corupător al tinerei generaţii. Biserica este, totuşi, ridicată şi, culmea ironiei, ea devine fără voia lui Ioanide lăcaş de închinare pentru Centurioni. Portretele lui Hangerliu şi Tudorel (asasinii lui Dan Bogdan) sunt aşezate în biserică şi tineri cu chipuri întunecoase, vindicative trec prin faţa lor cu lumânări în mână. *Creaţia*, vrea sa spună autorul, e îndepărtată de la menirea ei. Sacrul e profanat, dintr-un templu în cinstirea unei iubiri sublimate şi a unei dureri paterne, biserica devine loc de adunare pentru nişte indivizi care cultivă pe faţă violenţa şi moartea spiritului. Artistul concepe şi circumstanţele decid asupra creaţiei. Biserica mai suferă o metamorfoză, din mâinile centurionilor ea trece în posesia prinţesei Hangerliu, care o transformă într-o ctitorie personală. S-ar putea spune că Ioanide ratează şi pe acest plan (arhitectul se confesează în acest sens lui Tudorel în închisoare), dacă n-am şti că opera rămâne indiferent de circumstanţele degradante, că sacrul subzistă şi în profan. Evenimentul nu zdruncină spiritul lui Ioanide şi nu-i modifică modul de a fi. Singura schimbare este aceea de a deveni un „stareţ sociabil“, un însingurat care caută societatea. Aceasta vrea să spună că artistul se înstrăinează, fatal, de opera lui, că accidentele biografiei nu tulbură liniştea spiritului. Destinul operei începe să

fie independent de acela al creatorului, supus, omeneşte, la altfel de încercări. Aduşi pe lume, Pica şi Tudorel scapă de sub determinarea tatălui, construită — biserica devine un instrument de propagandă în mâinile unei formaţiuni politice detestabile. *Bietul Ioanide* prefigurează astfel, prin mijlocirea unui epic adeseori precipitat, rocambolesc, un itinerar spiritual: existenţialul (drama paternă, erosul) se converteşte în creaţie, iar creaţia capătă, sub presiunea evenimentelor, atribute sociale.

În privinţa erosului nu au trecut neobservate unele simetrii cu *Enigma Otiliei*. G. Călinescu însuşi notează undeva că Ioanide corespunde lui Pascalopol, Tudorel lui Felix, iar Pica, printr-un sincretism îndrăzneţ, Otiliei. Tudorel e prea tânăr şi nu înţelege, întocmai ca Felix, complicaţiile sufletului feminin. El vrea să fie, dealtfel, om al faptei, şi-şi dispreţuieşte în ascuns tatăl pentru slăbiciunile lui erotice. Singurul care preţuieşte cum se cuvine eternul feminin e bărbatul matur, Ioanide, un Pascalopol obsedat de o operă ce întârzie să se nască. Analogia Pica-Otilia este numai până la un punct posibilă. Otilia e simbolul feminităţii misterioase, imprevizibile, Pica e tinereţea dezorientată, în stare sa înnobileze un gladiator, pretext în cele din urmă pentru o iubire sacră, paternă. Dintre aceste personaje, singurul care are o identitate literară mai precis conturată este Ioanide, Creatorul, intrat până la gât în complicaţiile vieţii. Pica e un simbol palid în schema naraţiunii, chipul ei trăieşte mai ales în amintirile tatălui. Tudorel figurează o rătăcire şi o obstinaţie ideologică, fondul lui psihologic se întrevede greu prin zăbrelele unei doctrine aberante. Tatăl (Creatorul) îşi domină copiii şi, ca mitologicul Cronos, îi devorează după ce îi naşte.

* * *

Prin Tudorel, Pica, Pomponescu firele romanului duc la realitatea politică a vremii. În ciuda convingerii autorului („politicul în intenţia mea lipseşte cu desăvârşire“), *Bietul Ioanide* îmbrăţişează materia actualităţii şi pune spiritele intelectuale abstrase

de genul lui Ioanide să se confrunte cu ea. Ioanide dispreţuieşte viaţa politică, ignoră cu obstinaţie evenimentul (află cu întârziere de căderea Varşoviei şi nu cunoaşte harta politică a Europei), sistemul lui de relaţii ocoleşte combinaţia măruntă, profitabilă. *Creatorul* se fereşte, deci, să stea prea mult în zonele joase ale vieţii pentru a nu-şi pierde lumina (simbolul îl aflăm tratat pe larg în *Şun*). Însă politicul se manifestă acolo unde arhitectul s-ar aştepta mai puţin: în relaţiile dintre el şi copii. Tudorel intră într-o formaţie politică extremistă *(centurionii)*, conspiră, ia parte la un asasinat şi lasă un *testament* unde toate valorile în care Ioanide crede (cultul artei, prestigiul raţiunii, imperativul etc., etc.) sunt contestate. Tudorel are oroare de cărţi şi recomandă trăirea directă, aventura, *fapta*, umilinţa în uniformitate („voluptatea noastră e de a trăi cu numere de ordine“), verificarea curajului prin experienţa morţii.

Regăsim aici idei din eseiştii din deceniul al IV-lea traduse, epic, într-o naraţiune poliţistă cam tenebroasă. Conjuraţii asasinează cu stilete furate dintr-un muzeu, se întâlnesc în cavouri, umblă deghizaţi în sutane şi fac presiuni morale asupra unor indivizi slabi şi inofensivi ca Sufleţel, Hagienuş, Gavrilcea, căpetenia centurionilor, are o biografie cu multe puncte obscure, intelectul lui elementar fascinează, inexplicabil, spirite mai fine, ca Pica şi Tudorel de pildă. Carababă, actor fără talent, vrea un teatru *adevărat, trăit* şi bagă pumnalul într-un paşnic profesor de fizică pentru a se releva prin forţă. Pus mai târziu cu adevărat în faţa morţii, se poartă lamentabil. Reputaţia altui conjurat, Max Hangerliu, vine din imensa lui grosolănie. Aristocrat, Hangerliu împuşcă francul prin redacţii şi înjură ţigăneşte în saloane. În faţa plutonului de execuţie sfidează, cere un antiseptic pentru o zgârietură la deget şi se arată scandalizat că nimeni nu se oferă să-i bată cuiul din pantof. Modul lui de a se remarca e acela de a fi, cu voluptate, mitocan. Prin el şi Hangerloaica, G. Călinescu face psihologia aristocraţiei neaoşe (există în *Bietul Ioanide* intenţia de a surprinde psihologia mediilor

profesionale şi a claselor!) şi dă o idee despre complicitatea ei politică. Max, moştenitorul ipoteticului tron voievodal, se lasă condus din umbră de fanaticul Gavrilcea şi participă cot la cot cu Carababă şi Munteanu, indivizi rudimentari, la săvârşirea unei crime preventive. În sistemul de simboluri al romanului, el ilustrează, dimpreună cu Tudorel, Gavrilcea etc., categoria *pragmaticilor,* opuşi în toate privinţele omului *metafizic*, creator, abstras în liniştea spiritului, ca Ioanide. *Pragmaticii* înţeleg existenţa numai prin întâmplările zilnice, văd fenomenal şi nu judecă niciodată din perspectiva universalului. Recomandă „spiritul de corp“ care justifică violenţa împinsă până la formele ei extreme, asasinatul. Pragmaticul, în accepţia lui G. Călinescu, e, deci, o negaţie a *creatorului* care judecă lumea din unghiul absolutului şi cultivă, în existenţa imediată, toleranţa şi idealul vieţii active („a ridica terme, a face diguri, a vedea piese de teatru, a discuta sisteme de filozofie, aceasta e viaţa oamenilor superiori“).

Ioanide şi Tudorel, tatăl şi fiul, întruchipează două moduri de a înţelege existenţa şi, ca expresie superioară a ei, arta: unul construieşte cu sentimentul că *opera* înfruntă neantul, celălalt vrea să distrugă totul grăbind *opera* neantului. Tatăl pune spiritul geometriei la temelia vieţii (geometria simbolizând raţiunea şi tendinţa de perfecţiune!), fiul crede în puterea instinctului şi, confundând crima cu eroismul, îşi creează o morală bazată pe un echivoc nietzscheanism. A apropia revolta lui Tudorel de spiritul omului revoltat de tip existenţialist (operaţie ce s-a făcut în critică), mi se pare a contrazice sensul real al cărţii. E îndoielnic, de exemplu, că G. Călinescu s-a gândit să sugereze prin aventura *centurionilor* „ideea de trăire spirituală“. Tendinţa e, dimpotrivă, de a o caricaturiza. Gavrilcea „fanatic al ideii“, „filozof al neliniştii existenţiale“, cum, iarăşi, s-a spus? Greu de imaginat. Căpetenia *centurionilor* reprezintă prin elementaritatea intelectului său o negaţie principială a spiritului şi, înfăţişându-l străin de orice preocupare speculativă, brutal şi obstinat în rău, G. Călinescu a voit să dea o idee despre înfăţişarea morală a unei doctrine politice.

Tudorel indică o altă nuanţă, spiritul lui e mai aproape de meditaţie, însă eroarea de cultură şi fanatismul politic fac din el un criminal asemănător lui Carababă şi Gavrilcea.

La apariţia romanului s-a adus lui G. Călinescu învinuirea că manifestă îngăduinţă faţă de acest personaj, Tudorel părând unora simpatic tipologic. Reproşul ascunde o confuzie de planuri. Tudorel e fiul lui Ioanide şi, privind lucrurile din perspectiva celui din urmă, G. Călinescu s-a ferit să ridiculizeze trăsăturile tânărului. El face din Tudorel un exaltat rătăcit pe un drum primejdios. *Testamentul* rezumă o orientare spirituală şi politică şi, în termeni generali, vrea sa indice o concepţie privitoare la moarte, dragoste, viaţă. E totodată, documentul unei „psihoze juvenile“, cum notează undeva prozatorul care, privind lucrurile în adânc, a evitat să scrie un pamflet. Pamfletul, desenul grotesc intervin în celelalte cazuri.

Ca personaj literar, Tudorel nu-i, totuşi, memorabil, studiul psihologiei lui este sumar şi, în comparaţie cu alte nume care trec prin carte, figura lui se pierde repede din vedere. El reprezintă, ca şi Pica, un punct de referinţă pentru Creator (Ioanide) şi, în schema socială a romanului, e simbolul inteligenţei juvenile care se subordonează lamentabil spiritului elementar agresiv.

* * *

Un loc important ocupă în *Bietul Ioanide* indivizii „putrefiaţi de cultură“, opuşi prin negaţia ideii de creaţie lui Ioanide, odioşi în acelaşi timp şi în ochii celor care ca Tudorel, considerând cărţile nişte mortăciuni, urmăresc actul finalizat, fapta. Panait Sufleţel, Gulimănescu, Gaittany, Dan Bogdan, Hagienuş etc. intră în această categorie, cea mai vie sub raport literar. Darurile epice ale lui G. Călinescu găsesc aici un câmp fertil de desfăşurare şi, prin împletirea de comic şi serios, portretele sunt excepţionale. Ele indică o natură morală şi o poziţie, cum am semnalat deja, faţă de condiţia creatorului. Cu ei, sau prin ei, G. Călinescu realizează *un roman al măştilor,* ingenios, de o mare profunzime comică. Sufleţel,

Gulimănescu, Gonzalv Ionescu etc., sunt, în strategia naraţiunii, nişte păpuşi cu idei fixe şi o vorbire dominată de automatisme. Gonzalv e obsedat de o catedră universitară, întreaga lui viaţă interioară e subordonată acestui ideal. Geanta umflată cu fişe bibliografice şi memorii de activitate constituie semnul acestei năzuinţe aflate într-o permanentă, aprigă pândă. Sufleţel vrea direcţia unui muzeu, Gaittany o sinecură cu automobil, Hagienuş recurge la stratageme uliseene pentru a dejuca intenţiile copiilor, Emil Conţescu păstoreşte peste un sat de rubedenii plasate în toate partidele etc. Ei apar de la început închişi în obsesiile lor mărunte şi nici un fapt care să indice o modificare sau o latură misterioasă, neştiută a fiinţei lor morale nu intervine până la sfârşitul cărţii. Ori de câte ori apar pe scenă, spun aceleaşi vorbe şi fac aceleaşi gesturi. Gaittany râde gradat şi consultă discret ceasul, Pomponescu e solemn şi afabil, Sufleţel într-o eternă impacienţă etc. Folosind o formulă ce s-a aplicat şi altor cărţi, s-ar putea zice că *Bietul Ioanide* e un *roman carnavalesc*, un roman în care măştile au o jumătate a feţii gravă şi cealaltă ilară. Totul depinde de unghiul din care le priveşti. Hagienuş ilustrează mai bine decât alte personaje această dualitate în familie, el este o victimă a copiilor lacomi, nesimţitori faţă de vocaţia superioară a tatălui, savant orientalist reputat şi colecţionar de opere inestimabile. Hagienuş e un rege Lear hărţuit şi şantajat de copii. Aceasta ar fi partea tragică a personajului. Acelaşi Hagienuş ţine însă în casă o ladă cu osemintele soţiei şi speculează profitabil cavoul pe care l-a construit pe bani puţini Ioanide. E, în afară de aceasta, avar, maniac, suspect de imoralitate, căci s-a încurcat cu o guvernantă care trece de partea copiilor şi-l spionează prin gaura cheii. Regele Lear e dealtfel un conformist viclean; pus de Pomponescu sa scrie un articol critic la adresa lui Ioanide, îl scrie şi-l publică arătându-l, în prealabil, lui Ioanide. Tragicul (intelectualul terorizat de familie, dependent de putere, în veşnică instabilitate economică) trăieşte în complicitatea grotescului şi se lasă copleşit în cele din urmă de el.

Ideea rotaţiei măştilor apare şi altfel sugerată în roman. Pe Ioanide îl nelinişteşte dinamica cerească, apusul soarelui dându-i, de pildă, senzaţia insuportabilă de a fi veşnic „în căluşei". Smărăndăchioaia, care în roman are rolul unui agent de legătură, înţelege viaţa ca „un carnaval continuu". M-me Farfara are, tot aşa, din perspectiva genealogică o viziune carnavalescă a istoriei: destinele apar şi pier într-o învârtire nebunească a familiilor. E, dealtfel, o intenţie epică mai generală în romanul lui G.Călinescu de a înfăţişa personajele de fond *în grupuri*. Sufleţel, M-me Farfara, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Hagienuş, Smărăndache şi Smărăndăchioaia nu apar niciodată singuri sau foarte rar şi atunci au tendinţa de a se lipi de un cerc. Ei trăiesc *în grup* (spre deosebire de Ioanide care este totdeauna singur) şi-şi pierd orice individualitate îndată ce se desprind de el. Gaittany e oscilant, intră sau iese din cerc, rolul lui în carte e acela de a colporta. Un personaj itinerant, cu obligaţii mondene multiple, de unde deprinderea (şi plăcerea) de a circula în trăsură sau automobil. Din aceeaşi categorie fac parte şi M-me Farfara şi cuplul Smărăndache-Smărăndăchioaia, cu tendinţa, totuşi, spre statornicie. M-me Farfara e, în primul rând, un agent istoric, ea face legătura dintre generaţii şi, coborând în trecut, stabileşte filiaţiile, întocmeşte arborele genealogic, păzind cu devotament absolut puritatea sângelui aristocratic. Mai burghez, cuplul Smărăndache-Smărăndăchioaia duce veşti dintr-un loc în altul, trecând uşor peste adversităţi, bariere sociale. El informează, de pildă, pe Pomponescu despre mişcările lui Ioanide. Gulimănescu e specializat în ştiri *rele.* Conţescu trăieşte într-o mare familie cu legături colaterale bine ordonate, e şeful, putem spune, al unui clan cu o putere absolută în administraţia învăţământului universitar. Puterea de absorbţie a clanului e mare, cine vrea să parvină în disciplina controlată de Conţeşti trebuie să devină ginere, cumnat, cuscru etc. lăsând alte veleităţi deoparte. Nefericitul Gonzalv Ionescu îşi dă seama că nu poate ajunge la o catedră universitară decât în acest chip şi e pe

punctul de a-şi lăsa nevasta şi cei trei copii pentru a se însura cu o Conţescu. Numai moartea împiedică această nelegiuire. Alte personaje, cele din jurul lui Saferian, formează de asemenea un grup unde arta şi negustoria merg mână în mână.

Grupul se constituie nu după afinităţi morale sau spirituale, ci pe bază de interese. Musafirii lui Saferian, notează prozatorul, erau „nişte inamici care aveau nevoie unul de altul“. Ei se detestă cordial, se bârfesc, îşi fac reciproc servicii, pândesc posturi rentabile, adulează puterea (Pomponescu), au aceleaşi obsesii (să stea la adăpost de evenimente şi să pregătească *monumentul ştiinţific*) şi cam aceleaşi cusururi: sunt fricoşi, conformişti, incapabili să ducă la capăt opera capitală la care năzuiesc. Romancierul citeşte în această substituire de planuri un semn al vieţii moderne. Titlurile academice au luat locul vechilor dregătorii. Gonzalv Ionescu, Hagienuş, Sufleţel etc., „putrefiaţi de cultură“, vor să parvină în ierarhia universitară, să obţină sinecuri bine retribuite şi, pentru aceasta, au nevoie de relaţii, protecţii etc. Viaţa *în grup* facilitează realizarea acestor ambiţii.

Dincolo de acest aspect social este şi altul, de ordin moral. Colonia este forma de existenţă a organismelor inferioare, şi, voind să sugereze o viaţă morală fragilă, complementară, G. Călinescu pune personajele să stea laolaltă. Personalitatea individului nu se înţelege decât prin raportare la structura generală a grupului. Luaţi separat, Sufleţel, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu sunt plaţi şi inofensivi, în ceată ei capătă forţă şi culoare. Prozatorul îi observă în câteva cazuri şi individual, dând nişte portrete memorabile. Balzacianismul, până aici comprimat, dispersat, revine în cazul *celor trei dioscuri* în toată plenitudinea lui. G. Călinescu dă indicaţii topografice, face portretul fizic şi moral al casei, descrie curtea, pivniţa, înfăţişează programul zilnic al personajului, neuitând să noteze meniul de la micul dejun, schimbările vestimentare, intrările şi ieşirile persoanelor străine etc. Omul este personalizat prin obiectele pe care le frecventează, secretul fiinţei lui poate

ieşi la iveală prin consultarea listei de bunuri materiale. Gulimănescu e profesor la Facultatea de Drept şi, pentru a marca originea lui ţărănească şi tendinţa de acumulare în ordine materială, romancierul face întâi un recensământ amănunţit al curţii:

„Înfăţişarea locuinţei sale de la oraş era dintre cele mai curioase. Curtea, foarte lungă în adâncime, ca şi aceea a lui Dan Bogdan de alături, era totodată suficient de largă ca să cuprindă pe o latură şi în fund nişte şoproane bine întocmite, comode ca o galerie. Totul în curte era în cea mai perfectă regulă. Dar, fiind vorba de casa unui intelectual, surprindea prezenţa unor obiecte insolite: de pildă, vreo zece poloboace noi de stejar sub şopron, o căruţă nouă, lustruită ca o trăsură, stocuri — cu mult prea voluminoase pentru uzul casnic — de bucăţi de teracotă pentru sobe, rafturi de olane, bidoane noi de metal, aşezate unele peste altele ca într-un depozit de fierărie, straturi de cherestea, trei mosoare mari cu furtunuri de cauciuc, ce nu păreau destinate stropitului, ci tragerii vinului din căzi, pulverizatoare Vermorel, coli de tablă de zinc. Afară de aceasta, în coteţe bine fasonate, patru porci obezi şi guşaţi grohăiau profund, priviţi de afară de câţiva iepuri albi ce circulau în libertate. Şi—ca un paradox — aproape de intrare, încolăcit ca un şarpe, se vedea un lanţ puţin ruginit, terminat cu o ancoră moderată de iaht sau de barcă cu motor. Toate aceste obiecte aveau epica lor, în discordanţă cu purtarea obişnuită a lui Gulimănescu în societate. Oamenii au secrete neprevăzute, şi adesea podul ori pivniţa spun mai mult decât actele de stare civilă“ (pag. 242).

Individul are, vasăzică, o profesiune intelectuală, se poartă cu discreţie şi eleganţă în societate, iar acasă creşte porci şi închiriază locuinţa unei mişcări politice pe care, pe faţă, o detestă. Gulimănescu e deci lacom de avere şi poltron. Sufleţel îşi începe ziua cu lectura unui text grec sau latin, pe care îl interpretează în faţa soţiei sau a mamei sale. Poartă o cămaşă groasă de pânză ţărănească şi, după ce soarbe o gură de lapte şi înghite o prăjitură din mormanul pregătit de *Cara uxor,* Aurora, recită hexametri

din Homer. Pe la 9 se aşează la masa de lucru, dar fără grabă, având oroare de munca obligată. Lucrează, se ştie, la o operă esenţială *(Corpul de inscripţii)* şi la cea mai mică piedică bibliografică intră în panică, cere informaţii din străinătate, consultă alţi specialişti etc. Sufleţel e, deci, exigent şi leneş, cu alte vorbe: steril, mulţumit de situaţia lui în ciuda agitaţiei exterioare. Face zilnic un turneu pe la instituţiile culturale în vederea *postului pe* care îl vânează, trece, apoi, pe la Capşa şi alte localuri pentru a prinde pulsul evenimentelor. Simbolul acestei nelinişti itinerante e *caduceul* pe care Sufleţel îl poartă totdeauna cu el. E, ca şi Gulimănescu şi Dan Bogdan, descendent de ţăran, fără frică însă de civilizaţie. Toţi sunt cumularzi, sinecurişti şi, ca personajele caragialeşti, au, la altă treaptă de instrucţie, mistica schimbărilor. Apropierea de *miticism*, în ordine morală, e susţinută şi de alte amănunte. Dan Bogdan şi Andrei Gulimănescu locuiesc pe aceeaşi stradă în două imobile absolut identice aşezate unul lângă altul. Ca Lache şi Mache, personajele lui G. Călinescu aşteaptă totul de *sus* (condiţia lor comună e aceea de *solicitanţi* veşnici!) şi invectivează guvernul ca intransigentul Conu Leonida pentru cauze absurde. Izbitoare este apoi asemănarea în ceea ce priveşte structura morală a personajului. Când Dan Bogdan e asasinat, Sufleţel nu mai iese din casă sau doarme pe la rude, având, notează romancierul, o „spaimă funambulescă“, „delirul impacienţei“. Mai târziu scrie articole favorabile *mişcării* şi-şi plasează soţia prin mijlocirea Hangerloaiei într-un post bine remunerat. Gonzalv Ionescu suferă de catedromanie, cercetează zilnic rubrica de decese şi face vizite profesorilor de specialitate interesându-se, discret, de sănătatea lor. Când Ermil Conţescu dă semne de boală, Gonzalv se instalează în casa geografului şi, întrucât Conţescu nu se decide să moară, Gonzalv dă semne de impacienţă şi moare de supărare. Soluţia e de mare efect în roman, G. Călinescu recurge la deznodământul tragic pentru a sublinia comicul unei ambiţii păguboase. *Măştile* mor fără glorie sau trăiesc închise în automatis-

mul lor moral. Dan Bogdan moare cu faţa spre canalul de scurgere al străzii. La anchetă i se descoperă în buzunar o cutie cu peniţe noi, o gumă şi 5 creioane primite în dar de la un comisionar, semn al unei avariţii patologice. G. Călinescu nu-şi iartă personajele, moartea ca şi viaţa lor stau sub semnul grotescului. Intelectualii din *Bietul Ioanide* au vicii urâte, sunt fricoşi şi oportunişti, cultura a agravat la ei, cum este cazul lui Dan Bogdan, anumite trăsături ale spiritului rural. Despre ei romancierul spune (dar cine ar putea să-l creadă?) că sunt nişte personaje „şterse şi lipsite de dramatism, inapte parcă a deveni vreodată eroi de roman“. Dimpotrivă, condiţia lor comună le face apte pentru roman, ce este mai solid şi original sub raport tipologic în *Bietul Ioanide* vine din studiul acestei categorii. *Măştile* născute pentru a fi un termen de referinţă negativă pentru Creator (Ioanide) urcă la suprafaţa epicii şi acaparează romanul. Privirea lor imobilă şi absentă ca aceea a figurilor de ceară din muzeul Grévin ne urmăreşte pe deasupra paginilor şi, în timp ce multe vorbe de spirit se uită, portretele lor, ieşite dintr-o mare sensibilitate la grotesc, rămân.

O situaţie aparte ocupă, în strategia romanescă a lui G. Călinescu, Pomponescu. În fişa lui caracterologică citim: „discreţie pompoasă“, „mizantropie afabilă“, „melancolie sociabilă“. Pomponescu se trage din burghezia provincială, e instruit şi perseverent, evident ambiţios, dar în respectul regulilor sociale, incapabil de a trăi succesul sau eşecul în singurătate. Aspiraţia lui e de a avea un *cerc* şi, câtă vreme, ministru sau ministeriabil, anticamera lui e plină de lume, se simte bine. Nu aderă la viaţa grupului, dar îi place s-o simtă în preajma lui. Pomponescu ar ilustra, aşadar, un caz de oscilaţie între spiritul abstras al Creatorului şi acela, comun, lumesc al intelectualilor programatici de tipul Sufleţel şi Gulimănescu. Sau, cum notează prozatorul: „aspiră la abstracţie şi nu se poate smulge din efemer“. Eminent specialist în beton armat, Pomponescu nu e creator şi ura lui (manifestată în forme urbane) faţă de Ioanide vine din această imposibilitate de a-şi

depăşi condiţia. Lucrează toată viaţa la o *catedrală a neamului,* dar catedrala rămâne pe hârtie. Momentul în care proiectele îi sunt restituite de către versatilul Gaittany este esenţial pentru destinul lui. *Masca* se desprinde din cerc, se izolează în suferinţă şi, prin aceasta, el devine un personaj tragic. Părăsit de prieteni (de grup), are sentimentul inutilităţii, începe să trăiască în trecut şi-şi pune în cele din urmă capăt zilelor înghiţind cianură. Nimic nu prevestea în echilibratul, solemnul Pomponescu acest sfârşit. În concepţia lui G. Călinescu el ilustrează, negreşit, o altă faţă a *spiritului academic*. Sufleţel, Gaittany, Hagienuş sunt balcanici, bizantini, sterilitatea se asociază la ei cu o mare poftă de a trăi agitat pe dimensiuni mici. Bovarismul lor e strict social, în timp ce Pomponescu aspiră la creaţie şi vrea *puterea* pentru a domina în cercul de amici. A fi în centrul interesului general e marea lui ambiţie. Femeile Pomponescu, mama şi soţia, îi cultivă acest orgoliu. Când Ioanide cucereşte pe Indolenta, Pomponescu e sincer rănit. Biserica pe care o construieşte acelaşi Ioanide pune în primejdie proiectul catedralei neamului, şi profesorul de beton armat caută s-o împiedice punând pe alţii s-o conteste public, apoi, când tentativa eşuează, o ignoră cu obstinaţie. Personajul e, în ciuda intenţiei prozatorului de a-l caricaturiza, complex şi autentic în ezitarea lui între cele două planuri de existenţă. A acumula putere în sfera socială şi a trăi, în acelaşi timp, neputinţa de a te realiza în alt plan nu e un semn de simplitate. Ferit de anumite laturi ridicole, Pomponescu ar fi putut deveni simbolul unui bovarism spiritual tragic. G. Călinescu îngroaşă însă nota grotescă voind să facă din Pomponescu imaginea întoarsă, negativă a Creatorului. Intenţia polemică nu distinge, totuşi, fondul inefabil al personajului, ceva misterios, tulburător rămâne. Neputând atinge prin creaţie metafizicul, Pomponescu se ridică până aproape de el prin conştiinţa adâncă a ratării.

Dintr-un roman al *măştilor*, *Bietul Ioanide* e pe punctul de a deveni un studiu al psihologiei eşecului, căci, dacă privim bine,

observăm că majoritatea personajelor nu izbutesc în ambiţiile lor. Pomponescu se sinucide, Gonzalv Ionescu are un atac de cord, Tudorel, Pica, Hangerliu sunt împuşcaţi, Hagienuş e spoliat de copii şi-şi pierde colecţia, Dan Bogdan e asasinat ca să se dea un preaviz adversarilor politici ai mişcării, M-me Farfara eşuează, în fine, prin vârstă, iar Sultana într-o căsătorie burgheză. Sufleţel, Gulimănescu, Gaittany staţionează, eroismul lor este să se adapteze tuturor circumstanţelor. Ioanide ratează şi el într-un plan pentru a se realiza în altul. *Spiritele academice* suportă greu evenimentele, nesiguranţa de ordin social îi face anxioşi şi conformişti pe unii, victime pe alţii. Creatorul singur trece neatins, senin prin circumstanţe aşezând tragicul existenţei lui la temelia *Operei*. O convertire care în alte cazuri, neexistând opera, nu se realizează. Drama dinafară accentuează comicul interior şi, privind lucrurile din aceasta perspectivă, romancierul încheie cartea cum o începuse, cu sugestia că spectacolul măştilor continuă. Pendula lui Saferian se strică, dar această oprire a timpului nu este un simbol decât pentru Ioanide. Un cerc al existenţei lui se închide odată cu moartea lui Tudorel şi Pica pentru a se deschide altul în eternitatea creaţiei.

Cu aceste rânduri de simboluri şi o tipologie născută dintr-o fantezie ironică, *Bietul Ioanide* e un roman singular în proza noastră în primul rând prin extraordinara lui vivacitate intelectuală.

* * *

În *Scrinul negru* (1960) stilul epic rămâne acelaşi, cu observaţia că, având o deschidere socială mai largă, romanul recurge şi la alte formule narative, unele potrivite, altele nu. S-a vorbit şi în acest caz de *baroc* şi, de considerăm barocul o adiţiune de stiluri, termenul este potrivit. G. Călinescu tinde totuşi spre o structură unitară, realizată din fuziunea mai multor tehnici epice racordate la un „tablou" general pe care îl supraveghează, pe rând, prozatorul sau dublul său, Ioanide. Ioanide e „creierul" şi, în continuare,

vedeta acestui spectacol epic de mărimi puţin obişnuite în literatura noastră. *Scrinul negru* are aproape 1000 de pagini şi ambiţionează să dea în spiritul epocii (romanul a apărut în 1960) psihologia claselor sociale înainte şi după cel de al doilea război mondial. Într-un interviu din *Contemporanul* (1l nov. 1960), G. Călinescu dădea ca esenţiale pentru definirea temei aceste rânduri din carte: „Probabil că pierderea celor doi copii ai săi, Tudorel şi Pica, cu zece ani în urmă, redeşteptase în arhitect instinctul paternităţii. Insă, fără să-şi dea seama clar, dorea să aibă şi alţi copii. De aici reveriile sale sublim erotice şi matrimoniale."

În realitate *Scrinul negru* înaintează pe mai multe direcţii epice şi, grupând faptele, putem delimita trei romane posibile, nu cu totul independente, dar coerente, unitare prin temă şi obiect. Aceste *micro-structuri* într-o structură mai largă pot fi găsite şi în alte romane moderne şi nu indică, principial, lipsa unei capacităţi de sinteză epică. Un număr de pagini reconstituie romanul unei femei de lume, Caty Zănoagă-Ciocârlan-Gavrilcea, altele studiază mai sistematic decât în *Bietul Ioanide* psihologia şi destinul aristocraţiei româneşti şi, în fine, *Scrinul negru* e în bună parte jurnalul lui Ioanide şi, prin el, al realităţilor postbelice. Metoda diferă de la un capitol la altul. Pornită în stil balzacian, prin acumulări succesive de descripţii şi portrete morale, pagina călinesciană sfârşeşte adesea printr-un poem sau o suită de reflecţii morale. Probă de virtuozitate sau, deliberat, o tehnică polifonică în scopul epuizării obiectului? Romanul le justifică pe amândouă. *Scrinul negru* e o succesiune uneori ingenioasă, alteori obositoare de formule, de la reportaj la eseu. Robert Brasillach consideră că există şapte forme romaneşti *(povestirea la persoana a treia, jurnalul, dialogul, reflecţiile, romanul prin scrisori, monologul interior* şi *documentele)* şi scrie o carte *(Les sept couleurs)* în care le foloseşte pe toate. O temă unică e tratată de la un capitol la altul după altă tehnică epică. E vorba de un exerciţiu pe care l-au preluat mai târziu şi alţii, făcând din roman *o experienţă a formelor* şi, prin ea, o identificare, o descoperire de sine.

G. Călinescu are un scop mai precis, romanul său îşi propune câteva teme pe care le urmăreşte pe spaţii întinse şi în epoci diferite. Cartea debutează, ca şi cele precedente, cu o scenă expozitivă, prezentarea, în speţă, a unei cete de aristocraţi scăpătaţi care participa la o înmormântare. S-a observat preferinţa lui G. Călinescu pentru astfel de *deschideri* epice: ceaiul de la ora cinci, reuniunea de familie (*Enigma Otiliei*), aici înmormântarea, în altă parte nunta, voiajul colectiv, ospăţul etc. S. Damian numeşte aceasta „structură explicativă“ *(G. Călinescu romancier)*. Ea permite, oricum am numi-o, trecerea în revistă a pieselor care vor evolua pe tabla de şah a romanului. Este, în afara unei necesităţi epice, şi plăcerea lui G. Călinescu pentru marile aglomerări de obiecte, gustul lui, comparabil cu acela al lui Fellini în cinematografie, pentru grotescul fastuos. Scena înmormântării Catyei Zănoagă, urmată de alta, memorabilă şi aceasta, a Talciocului arată o sensibilitate ieşită din comun pentru universurile derizorii şi pitorescul terifiant: „Intrând pe o uliţă de mahala din dreapta şoselei, te aflai deodată în faţa unei bolgii danteşti pe fundul căreia forfotea un bâlci. Pe povârnişurile groapei erau desfăşurate chilimuri româneşti, scoarţe, imitaţii de covoare persane. În general uzate şi stridente. Coborârea se făcea pe o râpă repede, clisoasă pe vreme de ploaie şi care, în duminica următoare înmormântării din cimitirul Herăstrău, era alunecoasă din cauza zăpezii căzute în ajun şi îngheţate peste noapte. Fundul groapei era împărţit în cărări inextricabile, formate, în chip spontan, prin aşezarea vânzătorilor. Aceştia întinseseră marfa pe zăpada bătătorită sau pe un ţol, stând sau în picioare sau pe câte un geamantan. Curiozitatea era că negustorii n-aveau înfăţişarea obişnuită a comercianţilor ambulanţi şi erau în mod zdrobitor mai distinşi decât cumpărătorii, de obicei lăptari şi ţărani din jurul Bucureştilor. Ei erau îmbrăcaţi cu haine uzate şi cam împestriţate, însă de croială excelentă şi de o modă perimată. Un bărbat, spre exemplu, care sta pe muchea unui geamantan de piele citind *Huit jours chez M. Renan* de Maurice

Barrès, avea pe cap o căciulă de astrahan fin, puţin roasă, trasă pe urechi, şi în loc de palton o haină de piele îmblănită. În picioare purta galoşi şi ghetre pe deasupra pantofilor. Era ras proaspăt, privea prin pince-nez şi avea aerul unui intelectual, mai degrabă al unui medic. Pe o foaie de muşama roşie întinsese marfa de vânzare: seringi Record de dimensiuni mari, două cutii cu canale pentru injecţii, un binoclu militar în toc de piele, un termometru de baie în ramă de lemn, câteva pneuri de bicicletă şi cronicile în ediţia Kogălniceanu, legate în pânză şi cu coperta întâiului volum dată la o parte şi pironită cu o scrumieră de alabastru, de vânzare şi ea."

Odată piesele prezentate în aceste scene de ansamblu, epica se complică. G. Călinescu evită desfăşurarea cronologică, rupe firul naraţiunii şi alternează temporal planurile. O scenă se petrece în prezent (aristocraţii la Talcioc), alta cu 20 de ani în urmă (aceleaşi personaje în faza înfloririi lor sociale şi biologice), cu ideea că psihologia unei clase poate fi mai bine determinată dacă este observată din două direcţii. Este în această alternanţă o regularitate de pendul care aminteşte, sub aspect strict formal, de tehnica rimelor încrucişate. Un capitol arată pe Şerica Băleanu primind în castelul de la Pipera cercul de prieteni din lumea aristocraţiei, altul înfăţişează pe aceeaşi Şerica într-o cameră mizerabilă de bloc, debitând în stilul doamnei de Staël aforisme demoralizante. Într-un loc e vorba de Prejbeanu, zis şi regele Vahtang, care trăieşte la periferie cu o bătrână degradată biologic, Carcalechioaia, peste două capitole acelaşi Prejbeanu, tânăr crai de Bucureşti, apare ca eroul unei drame sentimentale: este surprins de logodnica lui, frumoasa Lily Carcalechi, cu mama ei (ruina biologică de acum) şi logodnica se omoară. Moartea nu tulbură nici pe logodnicul cu gusturi gerontofile, nici pe desfrăbălata mamă: cei doi se căsătoresc şi, după un număr de pagini, aflăm ce se petrece în prezent cu acest cuplu.

Sunt şi salturi mai mari în *Scrinul negru*. Caty, despre a cărei înmormântare se povesteşte în capitolul întâi, moare cu adevărat,

după ce faptele sunt relatate retrospectiv, la pagina 700. Legătura între aceste planuri o face Ioanide, ajutat de Gaittany şi de M-me Farfara, personaje care circulă de la un mediu la altul, Ioanide cumpără de la Talcioc un scrin în care are surpriza de a descoperi un număr de scrisori vechi (convenţie epică ştiută). Scrisorile aparţin Catyei Zănoagă şi, din consultarea lor şi informaţiile date de M-me Farfara, arhitectul reconstituie romanul unei femei teribile, nepoată de băcan, soţie de diplomat, amanta unui bancher argentinian, a unui prinţ român, a unui ofiţer etc. Înaintea acestui roman este însă altul, aproape deloc legat de cel dinainte. Cel ce scotoceşte prin hârtii vechi şi observă fără milă agonia unei clase e un intelectual care, în contact cu noile realităţi, trece printr-un proces de convertire morală. Trăise preocupat de schemele abstracte ale arhitecturii, departe de viaţa socială. Vrea acum să fie util societăţii noi, proiectează un Palat al Culturii şi participă, înconjurat de oameni noi ca Dragavei, Cornel, Nea Vasile, Leu, Mini, la viaţa cetăţii. E în această voinţă de transformare şi dorinţa secretă de a se absolvi, moral, de vina de a se fi dezinteresat de educaţia copiilor. „Vreau să nasc în minte un Tudorel bun, să refac, sub zodia generoasă de azi, existenţa lui sfărâmată".

Tema *convertirii sociale* a arhitectului se asociază cu *tema durerii paterne*. La acestea două se adaugă erosul care rămâne şi în *Scrinul negru* oglinda cea mai fină în care se privesc caracterele. G. Călinescu înlănţuie aceste motive într-o ficţiune ce nu evită nici una din formele de captare ale epicului: senzaţionalul, exoticul, elemente de roman poliţist etc. Ioanide proiectează un teatru popular de dimensiuni enorme şi, îndată ce este ridicat, o mână sabotoare îi dă foc. Arhitectul e, desigur, mâhnit că opera lui se preface în scrum, dar, estet, nu poate să nu observe măreţia fenomenului: „Catastrofele atrag, încântă aproape prin sublimul lor". Abia scăpat de incendiu, Ioanide e ţinta unei tentative de asasinat. Cine a tras în petulantul arhitect? Mister, prozatorul nu spune. Poate Gavrilcea care, după război, se insinuează în rândurile

forţelor democratice, devine *stângist*, e demascat, fuge în străinătate şi se întoarce ca spion al unei puteri ostile ţării noastre. Refăcut, Ioanide proiectează un palat („palatul ioanidesc“) şi se înflăcărează de ideea sistematizării oraşului: „Altă dată nu mă interesa decât edificiul ca atare, a fi arhitect era pentru mine un joc cu geometria (...) Azi îmi dau seama că un arhitect e un cetăţean care trebuie să lupte la nevoie cu oamenii şi cu sine însuşi“...

Propoziţiuni de acest fel nu sunt rare în roman, arhitectul simte mereu nevoia de a se delimita de sine (cel din trecut) şi de alţii, însă ideile sunt deseori înecate în vorbe. Optica lui G. Călinescu nu diferă în *Scrinul negru* de optica maniheistă a romanului realist-socialist din epocă. Oamenii se împart în două categorii distincte, buni şi răi, şi au în genere morala şi psihologia clasei lor. Sufleţel, Gulimănescu sunt mic-burghezi, conformişti, eroi ai platitudinii; Dragavei, Cornel etc., oameni noi, sunt justiţiabili, pozitivi, capabili de fapte mari. Bălenii şi Hangerliii dovedesc o insolentă lipsă de realism istoric şi trăiesc fără demnitate etc.

Schema este abstractă şi simplistă, talentul de a portretiza individul este, totuşi, remarcabil în câteva cazuri. Să nu pierdem din vedere însă pe Ioanide. Moartea copiilor trezeşte la el (ştim acest lucru din *Bietul Ioanide*) simţul paternităţii, tradus acolo în opera de creaţie. În *Scrinul negru* sentimentul patern caută o cale mai puţin spirituală. Arhitectul se îndrăgosteşte de secretara lui, Mini, o tânără cu fruntea delfinică, apoi de sora ei, Diana, atletă cu o carnaţie marmoreeană, şi e, în fine, pe punctul de a concepe cu Cucly, baletistă suavă, fiica naturală a lui Prejbeanu. Există, fireşte, şi Elvira, soţia inteligentă şi înţelegătoare care, la apariţia uneia din admiratoarele lui Ioanide, se retrage cu decenţă şi cordialitate („—Bravo, domnişoară Cucly, o felicită Elvira, când dansul încetă (...). Ioanide nu scoase însă nici un cuvânt şi numai atunci când Elvira se retrase, făcând un salut cordial cu mâna către fată şi închizând uşa, Ioanide apucă pe Cucly de mijloc şi, strângând-o tare la piept, o sărută lung pe buzele-i aride“). Justi-

ficarea acestei disponibilităţi sentimentale ar fi că arhitectul, creator, are nevoie să fie stimulat. Toate marile opere au în spatele lor o iubire puternică. Dealtfel, Ioanide trăieşte sentimental pe game variate, după o schemă pe care o cunoaştem din *Bietul Ioanide*. Pe Elvira o iubeşte cu prietenie, pe Mini spiritual, tot spiritual, dar cu o preţuire mai mare acordată formelor ei statuare, o iubeşte pe Michaela-Diana şi, în fine, aproape marital pe Cucly. El doreşte ca toate să stea în preajma lui şi să participe la jocurile lui sufleteşti. Cu excepţia balerinei, femeile stimulează pe Ioanide în direcţia creaţiei, şi relaţiile cu ele sunt expurgate de orice dorinţă lubrică. Pe Mini o iubeşte în vis şi-o sărută pe picior (tot în vis) cum ar săruta-o pe frunte. Pe Diana o preţuieşte ca pe o statuie şi o face părtaşa unui ritual erotic inocent: se privesc îndelung în ochi. Când arhitectul ridică Palatul Tinerimii, palatul e anticipat de o statuie colosală a Dianei. Ştim, iarăşi, din *Bietul Ioanide* ce simbol ascunde această sublimare. Erosul capătă o anumită materialitate în cazul Cucly. Dansatoarea ispiteşte mai puţin cerebral pe Ioanide şi, surprins de inocenta neruşinare a fetei, Ioanide trece prin crize tinereşti (inabil exprimate literar). Cucly numeşte pe marele Ioanide „micule“ şi cere să fie agresată, posedată cu sălbăticie. Ea muşcă, strigă într-o izbucnire delirantă a simţurilor şi faptul nu scandalizează pe estetul Ioanide. Bolnavă de piept, ea nu renunţă să danseze şi, ca o eroină romantică, leşină pe scenă în adoraţia publicului. Frica de a-şi altera formele o determină să avorteze, spre tristeţea lui Ioanide care, înflăcărat de ideea de a fi din nou tată, scrisese o serie de *sfaturi* către fiul sau fiica lui. *Sfaturile* sunt ingenioase, pline de miez moral şi nu dezechilibrează, cum s-a spus, romanul. Cărţile mari sunt pline de asemenea maxime, şi G. Călinesou indică într-un loc un posibil model: Cervantes. Când Sancho e numit guvernatorul unei insule (lucrurile se petrec, de bună seamă, pe plan imaginar), Don Quijotte, care ia în serios faptele, face un şir de recomandări politice cu scopul de a instrui pe scutierul său în arta de a conduce. Maximele lui

Ioanide aduc ceva din plăcerea şi gravitatea antică pentru filozofia existenţei şi au scopul de a orienta în viaţă un posibil nou Tudorel sau o nouă Pica, îndreptând, astfel, o veche eroare. Ele recomandă, în esenţă, bunul-simţ, trăirea adevărată, liberă în sensul valorilor umane, în contradicţie cu credinţele lui Tudorel adevărat:

„Fereşte-te de a îmbrăţişa idei paradoxale spre a fi interesant în cerc îngust. Cultivă filozofia pe care o simţi adevărată“.

„Nu căuta să fii genial (...)“

„Iubeşte statornic numai o femeie (...) Dar nu întoarce capul ipocrit de la altele, multe sunt divin de frumoase“... etc.

Avortul săvârşindu-se, Ioanide aruncă *sfaturile* la coş. Adumbrit, el primeşte alte omagii sentimentale. Diana îl adulează: „Cum ştiţi să iubiţi! (...) Ce tânăr sunteţi“. Mini, căsătorită cu Cornel, spre indignarea arhitectului, e la rândul ei geloasă pe Diana, în fine vârstnică. M-me Farfara, memoria infernală şi gura rea a cărţii, numeşte pe Ioanide „un monstru de seducţie“ în stare sa dea şi în genunchi porunci femeilor.

O motivaţie mai profundă nu există în roman pentru acest sentiment, de adoraţie ajuns la forme terorizante pe care îl provoacă Ioanide în rândurile femeilor. Lipsa de determinare şi coerenţa psihologică pe care am semnalat-o în *Bietul Ioanide* duce în *Scrinul negru* la o amplificare excesivă a textului. Multe pagini sunt inutile, peste necesitatea de demonstraţie epică a ideii (creatorul simte nevoia de a fi inspirat, el nu e *moral* sau *imoral*, nu trădează, nu se închide într-o singură pasiune, el caută în varietate sentimentul unic, absolut pe care să-l pună la temelia operei lui).

Nici paginile care relatează despre existenţa profesională a arhitectului nu sunt deosebite. Ioanide spune mereu lozinci („Trăim o epocă de Renaştere, un romantism focos şi optimist“... „Trăim vremuri măreţe...“), stilul lui de a comunica e grandilocvent schematic. Indivizii din preajma lui (Nea Vasile, Leu, Cornel, Dragavei) sunt rataţi ca personaje literare, ei vorbesc în fraze scoase din jurnale, modul lor de a gândi e rudimentar sociologic. A exis-

tat bănuiala că G. Călinescu pune în aceste pagini schematice şi incolore oarecare ironie, construind, în deriziune, o proză după gustul şi canoanele criticii dogmatice din epocă. Ironia, totuşi, nu se vede şi capitolele care narează mişcarea arhitectului în spaţiul social imediat sunt cele mai slabe din roman. Ioanide pleacă, de pildă, la ţară pentru a vedea „cum mai stau ţăranii cu civilizaţia". Stau, evident, rău, casele lor construite într-un stil Corbusier degenerat enervează pe arhitect şi, devenit la acest punct poporanist, arhitectul dă o lecţie de estetică ţăranilor construind o casă-model. Despre această lipsă de intuiţie a psihologiei rurale la G. Călinescu a vorbit pe larg, la apariţia romanului, Marin Preda.

Intuiţia este, în schimb, fină, profundă când este vorba de alte medii sociale (aristocraţia, mica burghezie intelectuală), şi cei care neagă cu înverşunare orice valoare *Scrinului negru* ignoră un *grup* omogen prin mentalitate şi destin istoric. Trăsătura lor comună ar fi orgoliul genealogic şi, de aici, frica de mezalianţă. Hangerloaica, şefa clanului, recomandă tuturor să se salveze social, admiţând orice muncă, dar să păstreze puritatea sângelui. Când Matei, tânăr cu ascendenţă voievodală, se îndrăgosteşte de o Pârscoveanu şi e în situaţia de a avea cu ea un copil, Hangerloaica protestează, apoi cedează recurgând la un truc: tânăra să-şi schimbe oficial numele prin adoptarea ei de către mareşalul Cornescu. Tânăra refuză însă şi atunci genealogista clanului caută o filiaţie iluzorie. Portretele au o notă de patetism în grotesc. Scena consfătuirii din pod, urmată de contradanţ, e, prin ardoarea caricaturii, felliniană:

„Generăleasa Cernicev se perindă apoi prin faţa tuturor cu o mare cutie de tinichea plină cu biscuiţi, din care fiecare lua câte unul, cu excepţia lui Gaittany, prudent în materie alimentară. Vasilevs-Lascaris, dimpotrivă, luă doi şi încercă cu mâna a apuca mai mulţi, dar generăleasa, cu zâmbetul ei virginal, trecu repede mai departe. Petrecerea se desfăşură astfel fără nimic deosebit, până ce madam Valsamaki-Farfara avu gustul de a propune un cadril.

Filip, care, reîntors la prinţesă, şedea smerit într-un colţ, ca unul ce fugise pe rând de la fiecare, nu cunoştea cadrilul.

— Atunci jucăm contradanţul! se lumină la faţă mareşalul. Contradanţul lui Beethoven. Îl ai!

Toată lumea trase scaunele şi băncile lângă pereţi, Hangerloaica rămânând pe fotoliul ei. Filip cântă o dată prima figură la clavecin, iar mareşalul, de unul singur, explică asistenţei momentele contradanţului, făcând mişcări cu barba în aer prin odaie, închipuind prin treceri dintr-o parte într-alta perechile, plutind graţios şi iradiant cu trupul lui înalt.

— Gata! comandă mareşalul. *Da capo!*

Şi contradanţul, condus maiestuos de mareşal, începu.

Cornescu avea în faţă pe madam Farfara, generăleasa pe regele Vahtang, prinţesa Şerica Băleanu pe Matei Basarab, Zenaida Manu pe Charles-Adolphe Vasilescu-Lascaris. Încetul cu încetul, se aprinseră aşa de tare şi veselia deveni atât de zgomotoasă, încât duşumeaua elastică transmitea trepidaţiile şi scării exterioare, iar râsetele tuturor, dominate de comenzile mareşalului, se auzeau în stradă."

G. Călinescu are gust pentru farsa enormă, fantezia satirică ia la el dimensiuni asiatice. Înmormântarea benevolă a Hangerloaicei la mânăstirea Horezu intră în aceeaşi serie de simboluri groteşti şi patetice. Măştile au devenit înspăimântătoare prin proporţii şi dau, prin deformarea teribilă a liniilor, o impresie de sublim în ridicol,

Prozatorul, voind să-şi compromită şi mai mult personajele, face din ele nişte strategi politici. Hangerloaica se retrage la mânăstirea Horezu pentru a putea fugi cu ajutorul lui Gavrilcea în străinătate. Zenaida Manu poartă în sacoşa ei printre lucrurile de căpătat manifeste reacţionare, şedinţa de spiritism condusă de doctorul Alec Zănoagă se dovedeşte a fi un paravan pentru uneltiri politice etc. Faptele sunt neconvingătoare şi, la drept vorbind, complică fără rost intriga şi aşa îngrijorător de complicată a cărţii.

Incredibile şi de un senzaţional ieftin sunt şi demersurile politice ale fraţilor Gavrilcea în prezent. Colonelul, vinovat de atrocităţi săvârşite în vremea războiului, se retrage în munţi şi trăieşte într-o peşteră ca „un rege med cu barba frizată în suluri", vânând cu arcul. Gavrilcea-centurionul răpeşte (în ce scop nu ştim) pe Filip, fiul Catyei şi al prinţului Hangerliu, şi-l duce în peştera colonelului, unde, peste câtva timp, sosesc şi nişte geologi, în realitate lucrători ai securităţii, alarmaţi de existenţa unui „strigoi" (Remus Gavrilcea). Nimeni nu suspectează, curios, pe nimeni, în peşteră se deapănă amintiri. Un om care a fost maltratat în trecut pentru ideile lui revoluţionare povesteşte crimele unui torţionar. Torţionarul nu-i altul decât... Remus Gavrilcea. Din relatări reiese că Remus Gavrilcea torturase pe Cornel, actualul soţ al Miniei şi unul din intelectualii de perspectivă ai noii epoci; Cornel fugise şi se ascunsese în... peştera în care stă acum călăul. Şirul straniilor coincidenţe continuă. Cornel reapare (în prezent) şi Remus Gavrilcea nu mai ratează ţinta de data aceasta: trage în el cu arcul făcut din fire de păr şi-l ucide. Înainte de acest fapt atroce, în peşteră are loc o lecţie de ideologie. Camil Petrescu plasa o iniţiere filozofică în patul conjugal. G. Călinescu face ca victima de odinioară să dea consultaţii politice torţionarului într-o peşteră uitată de lume. Mai înainte, în alt punct al romanului, se face o disertaţie asupra picturii lui Rembrandt (aceasta este sub raport literar posibilă). După lecţia de istorie a mişcării muncitoreşti, acţiunea se precipită, cei doi Gavrilcea se încaieră şi pier, unul dintre ei fiind devorat de vulturi deasupra unei prăpăstii ameninţătoare (moarte simbolică). Filip, adolescentul rătăcitor, coboară netulburat de nimeni din munţi şi, după o încercare nereuşită de a sta de vorba cu Maica Maximiliana (Hangerloaica), se întoarce la Bucureşti.

Totul e fals, neverosimil în această parte a romanului, reportaj în stil rocambolesc. Mai bine articulate epic sunt scenele din viaţa aristocraţiei (în trecut). Scopul e de a dovedi complicitatea

politică a boierimii şi marii burghezii cu mişcarea centurională (legionară). Hangerloaica şi clanul ei acceptă pe „tipul bandit“ (Gavrilcea), deşi acesta părăsise pe prinţul Max, căci, zice un personaj, „avem nevoie de un om brutal, noi cei slăbiţi prin rafinament, ca să ne apărăm împotriva unei revoluţii îngrozitoare“. Fraza pare scoasă dintr-un manual de strategie politică şi, pusă în gura Şericăi Băleanu, moralista providenţialistă, sună fals. G. Călinescu, îmbrăţişând optica sociologistă asupra claselor, nu mai caută nuanţe. Şerica nu poate avea decât ideile politice ale clasei sale, indiferent (crede romancierul) de cultură şi temperament. Cât de simplistă este această judecată nu mai trebuie dovedit. Efortul de a pune individul în acord psihologic cu ideologia de grup este vizibil în tot romanul. Gavrilcea cere în căsătorie pe Mémé Hangerliu, şi Mémé (numele apare şi la Proust) primeşte cererea cu revolverul în mână. Nunta are loc într-o hrubă şi centurionii trag cu pistoalele în torţe. Pe front Remus Gavrilcea îşi câştigă faimă ca ţintaş, trăgând ca Wilhelm Tell în lumânări aprinse deasupra unor evreice tinere. Gustul lui G. Călinescu pentru epicul terifiant este exagerat. Din paginile despre război, se reţine destinul doctorului Hergot, confundat cu un evreu şi împuşcat de către nemţi. Lupta omului pentru a-şi dovedi identitatea este fără şansă în faţa mecanismului represiunii.

Romanul cel mai solid în *Scrinul negru* este, indiscutabil, acela al Catyei Zănoagă. Faţă de destinul acestei femei G. Călinescu adoptă o altă atitudine. Nota polemică se estompează, povestirea nu mai este ciuruită de sarcasmul prozatorului iritat. Caty e, la început, o fată uşuratică şi întreprinzătoare, cu o reală vocaţie erotică. Nepoată de morari transilvăneni, ea vrea sa intre în lumea bună şi calea cea mai sigură e bărbatul. Cedează lui Gigi Ciocârlan, bărbat însurat, şi cere în scrisori să fie brutalizată, căci numai violenţa, gelozia crudă pot da un indiciu despre profunzimea unui sentiment: „Gigi scump, tu nu m-ai bătut până acum, nu te-ai înfuriat, nu m-ai prins de păr, încă te porţi cu mine ca un om binecres-

cut care îşi domină pasiunile. Nu voi crede în tine decât când vei deveni brutal de gelos, când mă vei urmări călare cu un bici, căutând să mă izbeşti cu sfârcul lui, în vreme ce eu alerg din calea ta pe Şoim al meu“...

Atâta mazochism la o fată la prima ei experienţă erotică surprinde. Femeile din proza lui G. Călinescu sunt fiinţe pur viscerale, neînfrânate, ca animalele tinere sau atrofiate, uscate îndată ce vârsta reproducerii a trecut. Femeia devine, în acest caz, gospodină aprigă, negustoreasă, partizană politică. Caty e o Otilia trecută de faza incertitudinii romantice. Căsătorită cu Gigi Ciocârlan, ajuns diplomat în Argentina, cunoaşte pe bancherul Oster şi lasă să se înţeleagă că copilul, conceput între timp cu prinţul Max Hangerliu, aparţine bancherului. Ciocârlan e convins şi el că e tatăl lui Filip, femeia învârte pe degete, pe scurt, mai mulţi bărbaţi şi nu-şi neglijează interesele. Când soţul încarcă imprudent bugetul legaţiei şi este în situaţia de a fi tras la răspundere, Caty se abţine să-l ajute, păstrând pentru ea cecul dat de Oster în scopul de a salva pe diplomat. Scena sinuciderii lui Ciocârlan e memorabilă. Diplomatul este iertat de ministru în urma intervenţiei familiei şi cel care trebuie să ducă scrisoarea explicatoare, Tilibiliu, fostul secretar al ambasadei din Argentina şi rivalul sentimental al lui Ciocârlan, întârzie deliberat până ce Ciocârlan se împuşcă. Văduvă, Caty ia pe Remus Gavrilcea apoi, după ce acesta se retrage în munţi, se îmbolnăveşte şi moare de cancer. M-me Farfara, chestionată de Ioanide, pune în privinţa acestui destin diagnosticul cel mai precis: „Caty n-avea cultul omului mare, se entuziasma de poziţia socială a bărbaţilor, era o snoabă“.

Reconstituirea vieţii ei cere o metodă epică mai complicată şi, voind să dea o documentaţie mai amplă despre existenţa unei femei care e nevoită să-şi dirijeze instinctele pentru a parveni şi, apoi, a se menţine la suprafaţa unei clase sociale, G. Călinescu adoptă mai multe unghiuri de observaţie: reproduce note de plată, narează desfăşurarea unui proces de moştenire, urmăreşte fişa

medicală a personajului etc. Dosarul Catyei e încărcat, femeia e totdeauna pe linia ce desparte ambiţia socială de o vocaţie erotică izbăvitoare.

Un simbol vrea să fie în *Scrinul negru* Filip, împiedicat de Hangerloaica să capete o educaţie şi o profesiune comună. Copilul, cu înclinaţii artistice, nu e lăsat să meargă la şcoală şi, după multe peripeţii, după ce ratează şi încercarea de a intra într-o fabrică, vrea să se înece, fiind salvat în ultima clipă de nea Vasile, muncitor pe şantier. Simbol transparent, fără profunzime.

În fine, încă o pătură socială trece din *Bietul Ionaide* în *Scrinul negru*, pentru a fi, încă o dată, persiflată. Sufleţel, Gulimănescu, Hagienuş trec prin furtuna revoluţiei „cu hainele lor“, păstrându-şi, adică, mentalităţile. G. Călinescu vrea să fixeze, consecvent cu viziunea lui sociologică, psihologia micii burghezii. Textul abundă în caracterizări ideologice şi morale generale. Nu lipseşte nici imaginea bine cunoscută din proza proletcultistă a *căpuşii.* Sufleţel, Gulimănescu, Hagienuş ar avea dar asemănări cu o insectă parazitară sau cu un muşchi ocrotit de platitudinea şi conformismul lui. Comportamentul lor e previzibil, căci ce poate face, într-o vreme de răsturnări sociale, un mic-burghez, decât sa strângă cu aviditate bunuri materiale pentru a fi la adăpost de surprize? Sufleţel îşi găureşte caduceul şi-l umple cu pietre preţioase, văitându-se în acest timp de greutăţile vieţii. Gulimănescu îşi plasează banii în covoare, argintărie, aparate optice. A strâns chiar şi un săculeţ cu ochi de sticlă. Pentru a-şi păstra casa nerechiziţionată, el cazează prin rotaţie neamurile de la ţară. Prozatorul, văzând lucrurile pedagogic, îi găseşte, totuşi, reeducabili. Locul lui Gonzalv Ionescu îl ia în *Scrinul negru,* simbolizând o obsesie atroce, Krikor Babighian. Babighian, expert în opere de artă, e directorul Muzeului Artistic de Stat. Muzeul are câteva magazine de desfacere şi Babighian, în loc să îndemne clienţii să cumpere, îi sfătuieşte să renunţe aducând argumente de mai multe feluri, iubirea lui de tablouri e maladivă. Când află că Sultana Demirgian

are o pânză preţioasă, Krikor intră în alertă, negociază tabloul, pune totul jos, inutil, Sultana nu vrea să se despartă de pictură. Ceea ce era pentru Gonzalv catedra universitară devine pentru Babighian pânza lui Cezanne. El desfăşoară o complicată strategie şi, întrucât Sultana rezistă, estetul recurge la seducţia erotică. Sultana nu mai este însă tânără, buzele ei s-au acoperit de păr şi picioarele au căpătat dimensiuni elefantine. Krikor, în transă, face elogiul pulpelor groase:

„Ce-nţelegi prin tânără, protestă Babighian, de douăzeci de ani? Nu-mi plac fetele tinere. Marii pictori le-au evitat totdeauna. Femeile prea crude n-au materialitate, n-au culoare. Tizian, Palma il vecchio, Rubens au pictat femei în floare, cu forme pline, cu părul roşu şi cu ochii catifelaţi şi languroşi. Suzana scăldându-se e motivul de predilecţie al vechilor maeştri. Nimeni nu-şi reprezintă pe Venera în vârstă de optsprezece ani. E o femeie măritată, coaptă, cu toate părţile trupului solide, împlinite, zguduind locul pe care calcă.“

Lucrurile tenează şi Krikor e pe cale de a da divorţ pentru a lua pe Sultana şi, odată cu ea, tabloul lui Cezanne. Foarte „călinescian“ portretul acestei pasiuni pentru artă în care intră şi un instinct teribil de posesiune!

Mai complex psihologic şi, prin aceasta, mai interesant epic, este cazul lui Hagienuş, orientalistul persecutat de copii. Petrişor şi Florica îl fură şi-l terorizează provocându-i crize de epilepsie larvară. Hagienuş înnebuneşte în cele din urmă de-a binelea şi dă foc casei sale cu opere rare. El îşi compune o biografie fantezistă considerându-se Alexandru cel Mare. Faulkner a introdus în literatură confesiunea unui idiot. G. Călinescu transcrie pe aproximativ 30 de pagini născocirile unui dement senil. Din ele putem deduce destinul unui specialist care sfârşeşte prin a-şi încorpora existenţa reală într-una imaginară. Hagienuş îşi dă foc cu *alcool* (două substanţe purificatoare), ca să renască din propria cenuşă, zice romancierul, dând faptelor un înţeles simbolic. E ultima

replică din romanul *Scrinul negru*. Mai înainte vedem pe Ioanide, înconjurat de o ceată de tineri arhitecţi, vizitând un cartier în plină efervescenţă a construcţiei, nu altul decât acela pe care înainta, la începutul cărţii, falanga de aristocraţi scăpătaţi. Sfârşit, vasăzică, simbolic ca şi începutul: o lume apune, alta se ridică şi schimbă faţa oraşului. Romanul are un caracter circular, simetria planurilor narative e perfectă.

Care e, judecând global, valoarea lui estetică? Al. George *(Semne şi repere)* crede (fără a avea dreptate) că nici una: „Am putea spune după analiza oricărei pagini a romanului *Scrinul negru* că incapacitatea autorului de a trece din planul realităţii ca fapt în cel al ficţiunii e absolută, definitivă. Vasta frescă a societăţii inter-postbelice nu e decât un panou grosolan, zugrăvit amestecat şi strident. Peste tot, momentele semnificative, caracteristice pentru situaţia în care sunt puşi eroii şi care ar trebui să constituie celulele romanului, sunt înlocuite cu faptul divers sau cu câte o întâmplare insolită, încheiată printr-o întorsătură senzaţională. Poate că nicicând vreun scriitor n-a oferit o mai clară imagine a felului dezolant în care cineva nu poate imagina plauzibil".

Scrinul negru e, indiscutabil, cel mai slab roman al lui G. Călinescu, totuşi nu într-atât încât să justifice eliminarea lui din literatură. Sunt pagini admirabile de proză eseistică, câteva portrete rămân, un roman concentrat, foarte original (romanul Catyei Zănoagă) străbate şi, în cele din urmă, se conturează trecând printr-un text dilatat, cu multe fapte schematice. Publicat în 1960 şi scris cu câţiva ani în urmă, într-o vreme în care ereziile unei metode unice de creaţie stăpâneau mintea criticii literare, romanul are o viziune predominant şi fals sociologizantă, sacrificând adesea individualul în favoarea categoriilor abstracte. A face *psihologia claselor* este posibil (tema romanului realist din secolul al XIX-lea), a reduce clasa la o schemă ideologică, ignorând diferenţa umană individuală, e o eroare pe care nici geniul lui G. Călinescu n-o poate totdeauna repara.